LA REVUE DE

TEHERAN

ISSN 2008-1936

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 148, Mars 2018, 13e ANNEE

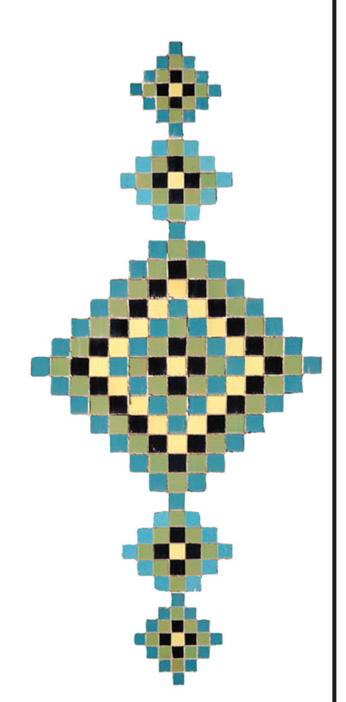
2000 TOMANS

5 €



La province de Zanjân, de la préhistoire à nos jours (II)

www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Mireille Ferreira
Elodie Bernard
Gilles Lanneau
Majid Youssefi Behzadi
Khadidjeh Nâderi Beni
Zeinab Golestâni
Mahnaz Rezaï
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Sepehr Yahyavi
Shahab Vahdati

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Milâd Shokrkhâh
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**
Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
Cheminée de la fée (Doudkesh-e djen), Zanjân











www.teheran.ir

Sommaire

Présentation générale de la province de Zanjân

Shahâb Vahdati



▲ *Peinture de l'ancien Zanjân par Eugène Flandin*

Connue sous le nom du «Plateau au sommet», la province de Zanjân est située dans le nord-ouest de l'Iran, avec une superficie d'environ 22 164 km2. Elle partage ses frontières avec les provinces du Guilân et d'Ardebil au nord-est, celle de Qazvin à l'est, la province du Kurdistan au sud-ouest, et la province de l'Azerbaïdjan à l'ouest. Son centre administratif est la ville de Zanjân, et ses principales villes sont Abhar, Idjeroud, Khôrramdarrêh, Khodâbandeh, Târom et Mâh-Neshân. Environ 90% de la population de la province parlent l'azéri, les 10% restants, majoritairement le persan.

La province est située à l'intersection des chaînes du Zagros et de l'Alborz, ce qui en fait une région montagneuse - la vue de ses hauts sommets crée ainsi l'apparence d'un plateau élevé. Elle se compose dans son ensemble de deux régions, l'une montagneuse et l'autre en plateau. Le relief existant est divisé entre les montagnes du Nord et les montagnes du Sud de Zanjân.

Les montagnes du Nord sont en réalité la continuation de la chaîne de l'Alborz. Les cimes les plus importantes sont Glas (2974 m), Baklur (2966 m), Dêgâs (2986 m) et Cheleh Khâneh (2775 m). Ces montagnes se croisent dans le nord-ouest de la province et forment l'aile occidentale des montagnes de l'Alborz. Celles du sud de la province créent une chaîne de montagnes à part, avec des pics comme Kaidar (2770 m), Khour-Jahân (3318 m), Alam Kandi (2900 m), Sepahsâlâr (3052 m), Jahân-Dagh (2484 m) et Rostam (2700 m). Les principaux cours d'eau de cette province sont le Ghezel Owan, le Zanjân-Roud et l'Abhar-Roud, également appelé Roud-e Kabir, "la grande rivière".



▲ *Montagne de Cheleh Khâneh*

Agriculture, élevage et industries

En raison de ses montagnes, il existe deux types principaux de climat dans la province de Zanjân: un climat montagneux et un autre, chaud et semi-humide. En résumé, le climat est doux et tempéré en été et très froid et neigeux en hiver, avec un vent qui souffle en toutes saisons. La diversité climatique, l'abondance des ressources en eau et les sols fertiles font de la province de Zanjân un endroit idéal pour l'agriculture. L'agriculture pluviale y est pratiquée en piémont, et la culture irriguée dans la plaine. La province est célèbre pour ses raisins sans pépins qui sont réputés pour leur goût et leur qualité dans tout le pays. Les principaux produits agricoles s'exportent à l'étranger, parmi lesquels figurent, le riz, les raisins, les abricots, les pommes, les haricots, les concombres, les oignons, les noix, les noisettes, les amandes, les olives, les grenades et l'ail. La plupart de ces produits sont produits dans le district de Târôm.

Munie d'avantages tels qu'un sol fertile, des ressources en eau relativement abondantes, de bonnes infrastructures de transport et une localisation stratégique dans la zone nord-ouest du pays, cette province réussit depuis quelques années à attirer des investissements nationaux, et dispose d'un potentiel remarquable pour s'attirer des capitaux.

Si les zones montagneuses jouissent d'un climat assez rude, les vallées de Ghezel Owzan sont plutôt tempérées en hiver et assez chaudes en été. Il y deux vents principaux qui soufflent dans cette province nommés Mâh et Shareh, desquels dépendent les précipitations

atmosphériques. Le Mah se dirige du nord vers le sud et amène l'humidité de la Caspienne, suscitant une baisse des températures, alors que le Shareh vient du sud-ouest et transporte les vapeurs méditerranéennes qui provoquent un assèchement considérable du climat, affectant parfois l'agriculture.

Zanjân sera détruite deux fois pendant l'invasion des Mongols et de Tamerlan, mais reconstruite par Uldjaïtu, pour être réaménagée une nouvelle fois au XIXe siècle, sous le règne des Qâdjârs.

La province de Zanjân est considérée comme l'un des pôles importants de l'agriculture et de l'élevage du bétail dans l'ouest de l'Iran. Dans cette province, l'élevage autant que l'agriculture sont pratiqués à la fois de façon intensive et traditionnelle. L'élevage bovin est surtout pratiqué par les nomades.

Cette province est également dotée d'un important potentiel industriel. Elle connaît actuellement un développement constant de ses usines, notamment en raison de sa proximité avec Téhéran et avec la province septentrionale littorale du Guilân. Munie d'avantages tels qu'un sol fertile, des ressources en eau relativement abondantes, de bonnes infrastructures de transport et une localisation stratégique dans la zone nord-ouest du pays, cette province réussit depuis quelques années à attirer des investissements nationaux, et dispose d'un potentiel remarquable pour s'attirer des capitaux. Ainsi, au cours des dernières années, d'importantes entreprises industrielles se sont installées dans cette province.

Très riche également en mines et minerais, elle possède des ressources en plomb, zinc, quartz, antimoine, talc, sulfate de magnésium, alunite, manganèse, cuivre, fer et pierres comme le granit, le travertin, la porcelaine, le marbre, le calcaire, le gypse et le gravier. À l'heure actuelle, la province contient



▲ *Grande Mosquée de Zanjân*

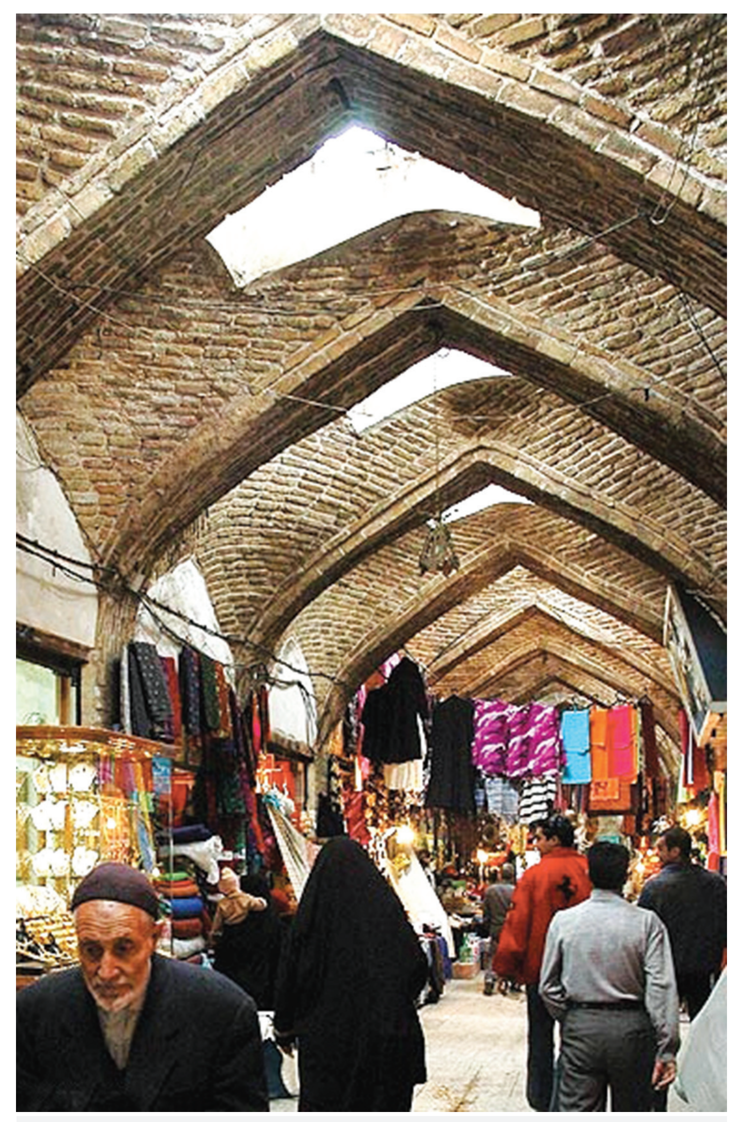
les plus riches réserves de zinc du Moyen-Orient.

Plusieurs types très différents d'artisanat sont pratiqués dans la province. Les plus importants sont le tissage de tapis et de pantoufles en coton appelées *gabbêh*, pratiqués sur l'ensemble de la province, ou encore la fabrication manuelle de bottes brodées en cuir brut, la poterie, la fabrication artisanale d'outils métalliques telles que les pinces à sucre ou les marteaux de gravure et la coutellerie, l'artisanat le plus renommé de la région. Ainsi, la plupart des artisanats de la région sont tressés en laine et en métal.

Démographie et histoire

Environ 5,1% de la population du pays vit dans cette province, qui a connu un important développement démographique: en moins de vingt ans, la population générale de la province a doublé. La moitié des habitants vit en milieu urbain, l'autre moitié en milieu rural. La ville de Zanjân héberge à elle seule 32% de la population de la province.

Centre administratif de la province, cette ville entourée de beaux paysages est célèbre pour sa fraîcheur estivale. Elle est depuis longtemps le berceau d'artistes et d'artisans renommés. La ville a été fondée par les Sassanides sous le nom de Shâhine, signifiant littéralement «la ville du Shâh». Des tribus turcophones nomades s'intéressent à cette région et ses vastes prairies, idéales pour la pâture de leurs troupeaux. Elle sera détruite deux fois pendant l'invasion des Mongols et de Tamerlan, mais reconstruite par Uldjaïtu, pour être réaménagée une nouvelle fois au XIXe siècle, sous le règne des Qâdjârs. Zanjân abrite de nombreux monuments historiques comme le marché traditionnel de Zanjân, doté d'une importance à la fois religieuse, culturelle et économique.



▲ *Marché traditionnel de Zanjân*

Les attractions touristiques urbaines de Zanjân

Le marché historique de Zanjân est situé dans une zone de 15 hectares au cœur de la vieille ville et divisé en marchés supérieurs et inférieurs. Le plafond du bazar est troué de fenêtres horizontales qui servent autant à ventiler

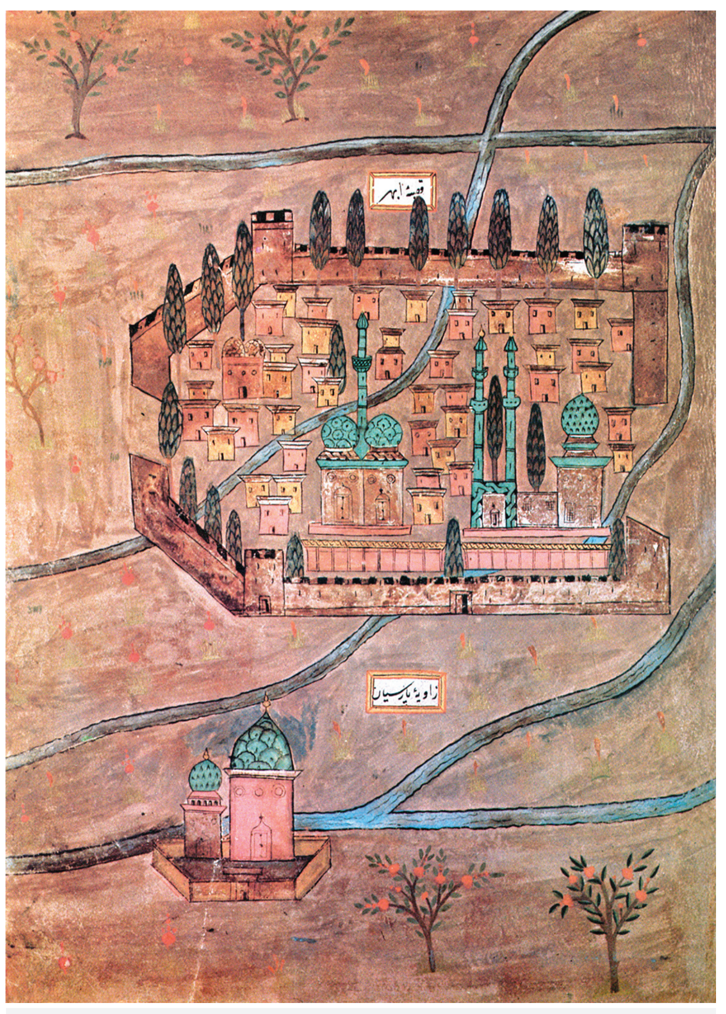
qu'à assurer une luminosité suffisante. Au cœur du bazar, une mosquée centrale ancienne est à visiter. Son style architectural et les documents relatifs à sa construction indiquent l'an 1790 et le début du règne d'Aghâ Mohammad Khân, le fondateur de la dynastie qâdjâre, et l'an 1906 comme la fin définitive des travaux.

Ce marché est économiquement très complexe et abrite différents types de magasins de vente en gros et au détail. Il est à ce titre relié à toute la ville à travers de nombreuses portes d'accès. Il est considéré en termes de production et de fourniture de biens et de services annexes, comme un centre commercial et économique important de la ville.

De plus, le bazar est depuis l'Antiquité un lieu de communication sociale et joue un rôle décisif dans la préservation des coutumes et traditions nationales et religieuses. En ce qui concerne la ville de Zanjân, le climat froid explique également l'importance de ce complexe couvert, puisque cet ensemble préserve le marché des aléas de la météo.

Il existe 23 mosquées historiques à Zanjân, parmi lesquelles figure notamment la Grande Mosquée de Zanjân et les mosquées de Sheikh Ali, Eshâgh Mirzâ, Tchehel Sotun et celle de l'Ecole coranique de Hidaj, qui sont les plus connues.

Mais les mosquées ne résument pas à elles seules l'intérêt architectural de cette région habitée depuis fort longtemps. Ainsi, de nombreux sites antiques et historiques sont également à visiter. Ces sites historiques recouvrent un passé très proche autant qu'un passé très lointain. Citons pêle-mêle : une ancienne blanchisserie construite en 1926 qui abrite aujourd'hui le Musée d'Anthropologie de la ville, le temple Dashkasan à 10 km au sud-est de Soltaniyeh, dédié au culte de Mithra et datant de l'ère sassanide, un abattoir bâti en 1921 en briques avec une belle façade latérale... Les 9 caravansérails les plus connus dans la province dont ceux de Malak, Nâsseri et Kalb-Ali datent principalement des ères safavide et qâdjâre ou l'Usine d'allumettes Trois Etoiles de Zanjân - la plus célèbre marque d'allumettes en Iran jusqu'en 1978. Notons également la présence de maisons historiques, telles que la Maison Towfighi, la Maison Sheikh-ol-Eslâmi ou la maison Assadi. Certains villages, comme Guilân Kesheh, à 90 km de Zanjân, sont de plus des lieux de



▲ *Carte d'Abhar par Matrakçi Nasuh*

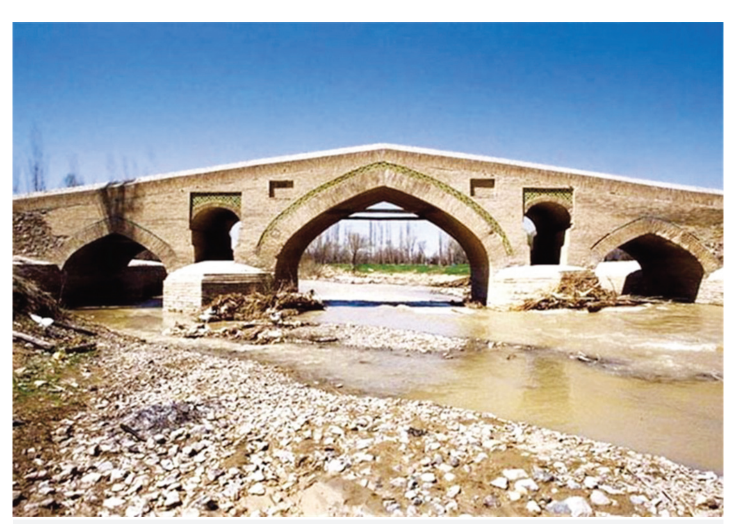
villégiature pittoresques. Quelques hammams traditionnels, tels que le Hâdj Firouz, le Farrâsh Bâshi et Yan Yan, des temples zoroastriens, également nommés «les Quatre Arches» dont ceux d'Alzine, Tashvir, Guilvân et Pircham, un labyrinthe souterrain reliant des cellules creusées dans la roche à 4 mètres de profondeur et qui servait durant les invasions à protéger les habitants, sont aussi à visiter. Ajoutons les châteaux et citadelles historiques et antiques de la région, tels que Behestân, Mehr, Yâssin Ghal'eh, Pirgheshlâgh et Sehrin, ainsi que les trois ponts de Seyyed Mohammad, Mir-Bahâoddin et Sardâr, qui enjambent le Zanjân-Roud et qui ont respectivement été construits en 1883, 1894 et 1915. Terminons par les musées de la région, notamment celui de Pir Ahmad Zahrnoush à Abhar, le Musée d'archéologie, qui abrite notamment des hommes de sel découverts en 1993 et vieux de 1700 ans, le Musée de l'Artisanat et des Arts traditionnels de Zanjân, gratuit, et le Musée d'histoire naturelle inauguré en 1994.

Abhar

Abhar est une autre grande ville de cette province. Elle aurait été l'un des premiers habitats de l'homme en Iran, depuis au moins le deuxième millénaire avant notre ère. Au IXe siècle av. J.-C., les Mèdes ont créé une confédération composée de diverses tribus réunies à Abhar. C'est autour de la vallée de la rivière Abhar-Roud que s'est déroulée en 82 av. J.-C. une bataille décisive entre Mèdes et Assyriens. Le mot «Abhar» serait composé de *âb* (eau) et *vahr* (diviser), et désignait à l'origine un endroit où l'eau était divisée. Selon les archéologues, le plus ancien quartier de la vieille ville serait la colline antique de Tappeh-Ghal'êh, sur la rive droite



▲ *Pont de Seyyed Mohammad*



▲ *Pont de Sardâr*



▲ *Pont de Mir-Bahâoddin*



▲ *Entrée de la grotte de Kataleh-Khôr*

d'Abhar-Roud. De très anciennes poteries rouges et décorées ont notamment été découvertes sur ce site.

Khodâbandeh

Khodâbandeh est une autre ville importante au sud-est de Zanjân. Dans cette région, les tribus Khodâbandeh et Afshâr se sont mêlées aux habitants originels, et ce mélange a créé un type physique particulier que l'on appelle le Zanjâni. Les deux très anciennes villes de Sohravard et Sajas forment aujourd'hui deux des quartiers de Khodâbandeh. Sohravard est notamment le lieu d'origine et de naissance du grand philosophe Shahâbeddin Sohravardi.



▲ *Grotte de Kataleh-Khôr à 155 km de Zanjân*

Les attractions naturelles de Zanjân

Les attractions naturelles et les parcs naturels protégés font également la beauté de cette région. Citons notamment la zone protégée d'Angurân Mahneshân, d'une superficie de 125 000 ha, à proximité de Takâb); la plaine protégée de Sahrine, d'une superficie de 35 000 ha dans la commune de Zanjân, qui est par ailleurs l'unique habitat de la gazelle iranienne *Gazella subgutturosa,* dont il ne reste plus que 1450 individus selon le dernier recensement; et le parc naturel de Sorkhâbâd à Tarôm, d'une superficie de 100 000 ha, qui abrite 4000 espèces végétales et une grande variété d'espèces

animales.

De par ses montagnes, la province de Zanjân possède de nombreuses sources thermales dont certaines ont été aménagées, notamment Arkouïne à 57 km de Zanjân, Ali-Bolâghi sur la route Abhar-Kaidar, et Vanangh.

Outre les sources, la province possède une quantité de grottes dont la grotte calcaire Zarrine-Ghâr, à 35 km de Khodâbandeh, a été découverte en 2005 après un tremblement de terre. Située à une altitude de 1830 mètres, la bouche est assez sèche près de l'entrée, mais il y a, à l'intérieur, des sources et des petits lacs, ainsi que de belles stalactites transparentes. Une autre grotte est ouverte au public, celle de Kharmaneh-Sar, à proximité de Târom et creusée dans un mont (2700 m) éponyme donnant sur le village de Shâhneshin. Des traces d'un ancien habitat troglodyte, des poteries cassées et des lampes à graisse qui remontent au 5e millénaire avant J.-C. y ont été découvertes. Citons également la célèbre grotte de Kataleh-Khôr à 155 km de Zanjân et aux environs de la ville de Garmâb, ainsi que la grotte Haji-Kandi à 35 km de Zanjân, de 700 mètres de long et d'une hauteur approximative de 50 mètres, où des traces de présence humaine vieilles de 16 000 à 30 000 ans ont été découvertes, notamment des outils préhistoriques et des pierres taillées.

Les rivières

Il existe cinq grandes rivières dans la province de Zanjân dont le Zanjân-Roud (nommée également Zanjân-Chaï, de 120 km de longueur, qui s'achemine du sud-est vers le nord-ouest), l'Ijiroud, qui prend sa source dans les montagnes de Zanjân au sud et se jette dans le Ghezel Owzan, le Sojas-Roud, d'une soixantaine de kilomètres de long, qui est également un affluent saisonnier du Ghezel Owzan, ou encore l'Abhar-Roud, formée de deux affluents, l'un permanent et l'autre saisonnier, qui coule du nord-ouest vers le sud-est et traverse entre Saïne-Ghal'eh, Hidadj, Abhar et Khorramedarreh.

Les barrages et lacs artificiels

Les barrages sont d'autres lieux de randonnée et de promenades de la province de Zanjân. Il en existe trois en service, tandis qu'un quatrième est actuellement en cours de construction. A 14 km au sud-ouest de la ville d'Abhar, le barrage Kineh-Varz a généré un lac artificiel d'une superficie de 2,95 ha et a attiré une population de 1398 personnes. Du point de vue lithologique, le sol qui abrite ce barrage est composé de shale (roche sédimentaire), de quartz-séricite, de grès, de dolomite, et de pierre calcaire hautement cristallisée et de matières basaltiques.

Les deux autres barrages sont celui de Golabar, à 50 km de Zanjân et construit sur l'Ijiroud, le barrage Khalifelou, à 90 km de Zanjân, qui avoisine les sites antiques de la Colline d'Aïneh-Lôr, sur laquelle se trouvent des colosses en granit antiques, le très vieux cimetière antique de Gavini-Boïlaq, et la vieille mine désaffectée de Kat-Yêri… et finalement le barrage Tahâm, à proximité du village éponyme, qui a malheureusement submergé la fameuse cascade Sharshar. ■

Bibliographie:
- Sobouti Hushang, *Târikh-e Zanjân* (Histoire de Zanjân), Organisation de la culture et de l'orientation islamiques, Zanjân, 2011.
- *Atlas-e Gitâshenâssi ostân-hâye Irân* (Atlas des provinces de l'Iran)
- Amirahmadiân Bahrâm, *Dâneshnâme-ye Jahân-e eslâm* (Encyclopédie du monde de l'Islam), 15 décembre 2012.

Site:
http://Zanjân.ichto.ir
http://russian.irib.ir/



▲ *Cheminée de la fée (Doudkesh-e djen)*

Les attractions historiques et touristiques de la province de Zanjân

Khadidjeh Nâderi Beni

Située au nord-ouest de l'Iran, la province historique de Zanjân est une région majoritairement turcophone qui abrite de nombreuses attractions touristiques et de ce fait, attire chaque année de nombreux visiteurs iraniens et étrangers. Nous présentons ici les principales attractions touristiques de la province.

- La cascade de Shârshâr: Située à Tahâm, au nord-ouest de la ville de Zanjân (chef-lieu de la province), cette cascade prend source dans les montagnes de la région; l'eau de la cascade s'écoule parmi les rochers en ouvrant son chemin avec le passage du temps. Cette chute d'eau naturelle est également située à cinq kilomètres du barrage de Tahâm, qui submerge régulièrement la cascade et qui attire les randonneurs les week-ends.

- Le Bazar de Zanjân: La construction du Bazar de Zanjân remonte au règne d'Aghâ Mohammad-Khân Qâdjâr (1789-1797), chef de la tribu qâdjâre et fondateur de la dynastie éponyme. En 1833, le

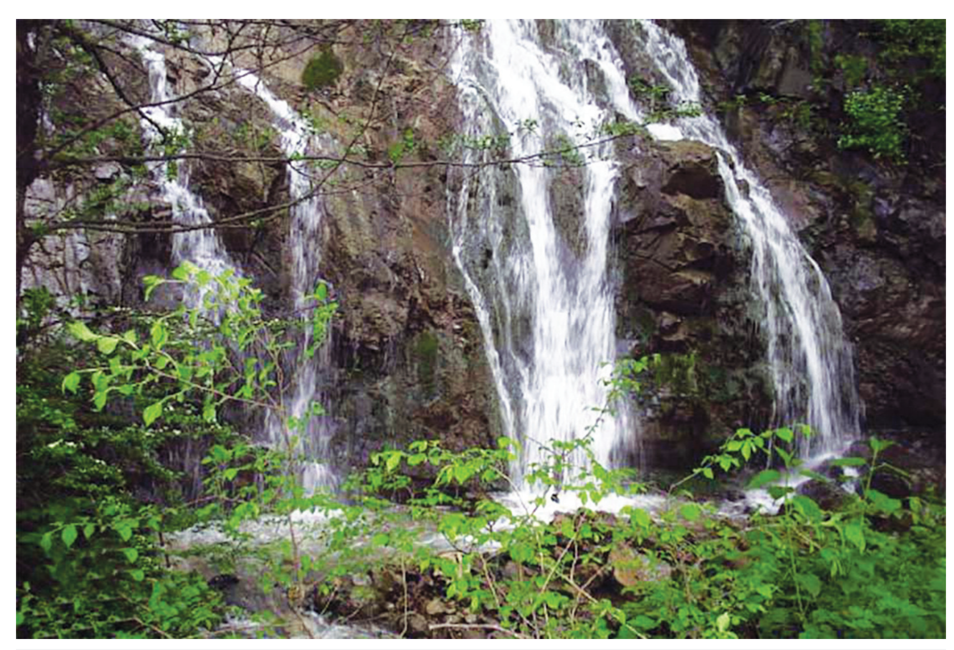
12

bazar est agrandi avec le rajout de plusieurs mosquées, hammams et caravansérails. Ce bazar divisait l'ancienne ville en deux parties orientale et occidentale. S'étalant sur une superficie de 15 hectares et doté de 56 entrées, il est le plus grand bazar couvert de style qâdjâr en Iran.

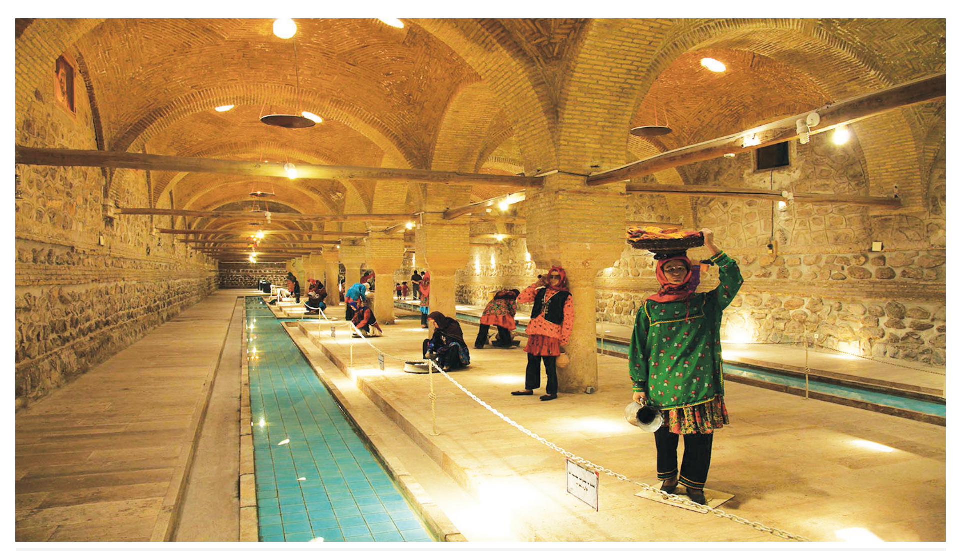
- Le complexe historique du lavoir (Rakhtshour khâneh): Situé au centre du tissu historique de la ville, ce grand bâtiment possède une architecture datant de la fin de l'époque qâdjâre et du début de l'ère pahlavi. Edifié dans une zone très peuplée, cet édifice abrite actuellement le Musée d'Anthropologie de Zanjân, où sont exposés principalement des objets locaux datant de la période qâdjâre, notamment des habits, des bijoux et des outils. A l'origine, ce lavoir était surtout fréquenté par les femmes.

- La Cheminée de la fée (Doudkesh-e djen): Appelée Hoodoo par les géologues, la Cheminée de la fée est une sorte de bloc d'immenses roches dures dont le sommet est constitué d'une roche très résistante à l'érosion. Située à 110 km de Zandjân, dans la région de Mâhneshân, la Cheminée de la fée est une curiosité naturelle moins connue de la région. A côté de cette attraction, on peut également découvrir les vestiges de la forteresse de Behestân nommée par les locaux «Takht-e div» ("le trône du Diable"). La forteresse est divisée en trois parties: chambres, couloirs et escaliers. Les étages supérieurs étaient utilisés pour la défense tandis que les étages inférieurs servaient de chambres de stockage des armes et de la nourriture.

- Le temple de Dâshkassan (Ma'bad-e Dâshkassan): Connu également sous le nom de Temple du Dragon (Ma'bad-e ejdehâ), le temple de Dâshkassan[1] se situe à une quinzaine de kilomètres au sud-est de Soltânieh, ville historique située à près de 43 km de Zanjân. L'histoire de cette construction située au cœur de la montagne remonte à l'époque ilkhanide (1256-1335). Les



▲ *Cascade de Shârshâr*



▲ *Complexe historique du lavoir (Rakhtshour khâneh)*

artisans de cette époque ont su convenablement combiner l'art et la spiritualité lors de la création de cette œuvre historique. Le dragon existe depuis longtemps dans la culture et la littérature persanes, mais les dessins des dragons représentés dans les bas-reliefs se trouvant sur les roches plates du Temple de Dâshkassan ne sont pas iraniens mais chinois. Ces gravures montrent qu'à l'époque, les Iraniens connaissaient les légendes chinoises. La particularité de cette construction historique réside dans le fait qu'elle est la seule construction en



▲ *Temple de Dâshkassan (Ma'bad-e Dâshkassan)*



▲ *A droite, tombeau de Mollâ Hassan Kâshi*

pierre en Iran décorée de motifs chinois. S'étalant sur une zone rectangulaire d'une dimension approximative de 100 m x 50 m, le Temple se situe plus précisément dans le village de Vir, à environ cinq kilomètres de la ville historique de Soltânieh.

Il faut préciser que ce temple historique se trouve au sud de la plaine fertile de Soltânieh, à 15 km du Dôme de Soltânieh. Ces deux monuments historiques ainsi que le tombeau de Mollâ Hassan Kâshi forment ensemble le triangle historique de Soltânieh, particulièrement fréquenté par les visiteurs.

- Le dôme de Soltânieh (Gonbad-e Soltânieh): Construit entre 1302 et 1312 par les Ilkhanides, le dôme de Soltânieh fut édifié peu de temps après la fondation de la ville historique de Soltânieh: Argouen, successeur de Hulagu Khân, avait l'ambition de fonder une cité dans la région de Ghonghor Olâng de Zanjân, autrement dit l'actuel Soltânieh. Ce projet fut réalisé sous le règne de son fils Uljaïtu, connu sous le nom de Soltân Mohammad Khodâbandeh, qui lui succéda après sa mort. Il édifia au départ ce sublime dôme afin d'en faire son propre mausolée mais avec le temps, il changea d'avis et ce lieu fut choisi pour recueillir la dépouille de l'Imâm Ali, projet qui n'aboutit finalement pas.

La région montagneuse de Soltânieh se trouve à 40 km de Zanjân et s'étale sur une superficie de 156 hectares. Le dôme de Soltânieh est bien visible dès la grand-route de Zanjân-Téhéran. Il est considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de la période ilkhanide.

- Le tombeau de Mollâ Hassan Kâshi: Construit en 929 par Shâh Tahmâsb I - fils aîné de Shâh Esmâïl, fondateur de l'empire safavide -, cet édifice fut complété sous le règne de Fath'Ali Shâh Qâdjar. La façade de ce bâtiment est octogonale, mais elle est carrée à l'intérieur. Le bâtiment s'ouvre sur des portiques aux quatre côtés du rez-de-chaussée. A l'intérieur, on peut découvrir de belles gravures calligraphiques. Mollâ Hassan Kâshi était un poète et philosophe de l'époque ilkhanide.

- La grotte Katalehkhor: Cette grotte est l'une des plus grandes d'Iran. Elle est située à 70 km de Garmâb, limitrophe de la ville de Zanjân. Découverte en 1951, elle jouit d'une renommée mondiale pour sa beauté et le nombre de ses étages. On peut y trouver de nombreuses et immenses colonnes en chaux formées par la jonction des stalagmites et des stalactites. Cette grotte comprend sept étages dont trois sont partiellement ouverts au public, les autres étages et couloirs étant difficiles d'accès. Selon les experts, la formation de la grotte date de la période jurassique.





▲ *Grotte Katalehkhor*

- L'Imâmzâdeh Esmâïl: Le tombeau d'Esmâïl, descendant de l'Imâm Ali, se trouve dans une région située entre Abhar et Tâkestân. Ce bâtiment en briques, datant du XIVe siècle, a été construit selon les principes architecturaux artistiques de son époque et possède également une décoration en miroirs (*ayene-kâri*). Ce mausolée attire chaque année nombre de pèlerins, de même que les imâmzâdehs Yahyâ et Zeydol Akbar à Abhar et le mausolée d'un prophète, Gheydâr-Nabi, situé dans la ville historique de Gheydâr, au sud de la province.



▲ *Grande mosquée de Gherveh*

- La grande mosquée de Gherveh: Il s'agit de la mosquée principale (*masdjed djâme'*) d'Abhar, dans le quartier de Gherveh à 15 km de la route Abhar-Tâkestân. Elle date de l'époque seldjoukide (1104-1194). La région historique de Gherveh abrite également des vestiges importants et des œuvres remarquables de l'architecture rocheuse. La province abrite certaines autres grandes mosquées historiques dont les plus renommées sont la mosquée principale de Ghalâbar, située à 52 km au sud de Zanjân et la mosquée principale de Sadjâs située à 12 km au nord-ouest de Khodâbandeh. Citons aussi la mosquée et l'école principale de Zanjân, nommée également mosquée de Seyed. Edifiée en 1826 par Abdollâh Mirzâ, le dixième fils de Fath'Ali Shâh, dans le style qâdjâr, cette construction se trouve au centre ville.

- Les hommes de sel (Mardân-e namaki): Les "hommes de sel" font

référence à un certain nombre de découvertes archéologiques dues à des fouilles régulières depuis 1993 dans la mine de sel de Tchehrâbâd, située à 15 km à l'est de Zanjân. Ces fouilles ont permis de mettre à jour de nombreux objets dont la datation s'étend sur plusieurs millénaires, mais également deux corps de mineurs datant des périodes parthe et sassanide, vieux d'environ dix-sept siècles, qui ont été préservés de la décomposition par le sel.

- Le caravansérail en pierre (Kârevânsarâ-ye sangui): Situé au sud-ouest de Zanjân, ce caravansérail a été édifié sous le règne de Shâh Abbâs II (1642-1666). Depuis 1998, il a été transformé en restaurant traditionnel. On peut également y trouver un grand marché où se vendent surtout des objets artisanaux et des créations manuelles. La province abrite d'autres caravansérails historiques dont les plus connus sont: 1) Le caravansérail de Sartcham, situé à 80 km de la route Zanjân -Miâneh dans le village de Sartcham. Datant de l'époque ilkhanide, ce monument jouissait à l'époque d'une grande importance auprès des commerçants qui passaient par la route commerciale de Rey-Azerbaïdjan; 2) Le caravansérail de Nikpey: situé aux abords du village de Nikpey à 35 km au nord-ouest de Zanjân, il n'en reste aujourd'hui que des vestiges. Son histoire remonte à l'époque safavide et selon les documents historiques, il a notamment été fréquenté par les voyageurs étrangers; 3) Le caravansérail de Gharh-boulâgh (Vieille Rivière): ce très ancien caravansérail antique date de la période arsacide (247 av. J.-C. – 224 ap. J.-C.). On peut le visiter à Abhar, et plus précisément dans le village de Ghareh-Boulâgh situé à proximité. ■

1. Dâshkassan est une expression turque qui signifie "tailleur de pierre".



▲ *Caravansérail en pierre (Kârevânsarâ-ye sangui)*

Aperçu des activités minières de la province de Zanjân

Babak Ershadi

La province de Zanjân est, depuis plusieurs décennies, l'un des pôles importants d'activité minière en Iran. La mine la plus célèbre de la province est celle d'Angourân, qui constitue la plus grande réserve de minerais de plomb et de zinc dans toute la région du Moyen-Orient, avec une qualité et une teneur exceptionnelles au niveau mondial.



▲ *L'un des hommes de sel découvert par les mineurs dans la mine de Tchehrâbâd.*



▲ *La tête du premier homme de sel de Tchehrâbâd exposé sous verre au Musée national d'Iran à Téhéran.*

Il est confirmé aujourd'hui par des découvertes archéologiques que l'histoire des activités minières dans l'actuelle province de Zanjân remonte à l'Antiquité. Ce fut en 1993 que les mineurs de Tchehrâbâd, une mine de sel toujours active de la province, ont découvert accidentellement le premier «homme de Sel». Le corps habillé de cet homme a été transféré au Musée national d'Iran à Téhéran où sa tête et son pied gauche, naturellement momifiés par le sel, sont exposés sous verre dans la grande salle du musée.

Avec cette découverte, Tchehrâbâd, petit village ancien de la province de Zanjân, avec 400 habitants, situé à 70 kilomètres à l'ouest du chef-lieu de la province (à 340 kilomètres à l'ouest de Téhéran), a attiré l'attention des milieux scientifiques et archéologiques iraniens et internationaux. Cependant, cette première découverte n'a pas conduit les archéologues à croire à l'existence d'activités minières antiques dans ce site: le sel est un antiseptique naturel qui prévient la prolifération bactérienne, mais il est aussi un déshydratant, ce qui crée les conditions favorables à la momification naturelle du corps humain. Cet homme de sel porte une boucle d'oreille en or massif à l'oreille gauche, un vêtement en textile et des bottes en cuir de «bonne qualité», ainsi qu'une sacoche, elle aussi en cuir. Cela signifierait qu'il aurait été un homme de haut rang. Cependant, la cause de sa présence dans cet endroit et les circonstances de sa mort n'ont pas été élucidées. La datation par le carbone 14 des textiles et des os a néanmoins permis de découvrir que l'événement avait eu lieu il y a environ 1700 ans, à une période marquée par la fin de la dynastie des Parthes arsacides (250 av. J.-C.-224 apr. J.-C.). L'homme de sel mesurait 1.70 m et avait 35-40 ans à sa mort. «L'analyse ADN de ses cheveux montre que son



▲Les archéologues travaillent dans la mine de sel de Tchehrâbâd où sont trouvés les hommes de sel.

groupe sanguin était B+.»[1]

Mais ce n'est pas le seul homme de sel découvert dans la mine de Tchehrâbâd. De 2004 à 2007, cinq autres corps momifiés y ont été trouvés par les mineurs. Ces nouvelles découvertes ont confirmé l'existence d'activités minières pendant une longue période de l'antiquité. Ces momies appartenaient certainement aux mineurs antiques. A côté des corps ont été découverts des cordes, des poteries, une lampe en terre cuite et des



▲ L'un des cinq hommes de sel conservés au musée archéologique de Zanjân.



▲*Les cordes des mineurs de l'époque des Achéménides découvertes à Tchehrâbâd.*

outillages en fer. Les archéologues ont une idée plus claire concernant la raison des décès; sans doute des accidents du travail (chutes ou effondrements de tunnels). Les six hommes de sel de Tchehrâbâd (quatre hommes adultes, un adolescent et une femme) vivaient à deux périodes historiques différentes: trois d'entre eux appartiennent, selon les recherches, à une période d'il y a 2200 ans, ce qui signifie qu'ils vivaient durant l'ère achéménide tardive (559-330 av. J.-C.). Trois autres vivaient il y a 1700-1800 ans, ce qui les place à une période marquée par la fin de l'empire des Parthes arsacides et les débuts de la dynastie des Perses sassanides (224-651 de notre ère).

Il est confirmé aujourd'hui par des découvertes archéologiques que l'histoire des activités minières dans l'actuelle province de Zanjân remonte à l'Antiquité. Ce fut en 1993 que les mineurs de Tchehrâbâd, une mine de sel toujours active de la province, ont découvert accidentellement le premier «homme de Sel».



▲*La chaussure et le pied droit de l'un des hommes de sel de Tchehrâbâd.*

* * *

Aujourd'hui, il existe au total plus de 320 mines et carrières à ciel ouvert et 4 mines souterraines. Jusqu'à présent, les autorités de la province ont accordé des agréments et des autorisations d'exploitations minières pour plus de 500 millions de tonnes des réserves minières confirmées de la région. La situation géologique de la province de Zanjân explique l'abondance et la diversité considérables de ses gisements (à l'exception du pétrole et du gaz naturel). 75 carrières de pierres de construction et de pierres décoratives, mais aussi des mines de calcaire, de travertin, de granit, boracite, de silice, de feldspath, de fer, de charbon, de sel, etc. sont aujourd'hui en activité dans cette province.

La mine d'Angourân est la plus grande mine de plomb et de zinc de toute la région du Moyen-Orient. Elle se situe à 135 kilomètres au sud-ouest de la province de Zanjân, près de la ville de Dandi (2000 habitants). La route qui relie la mine à Dandi, puis à Zanjân, est de 120 kilomètres. Elle se trouve dans une zone montagneuse à une altitude de 2950



▲ *Le Musée archéologique de Zanjân.*

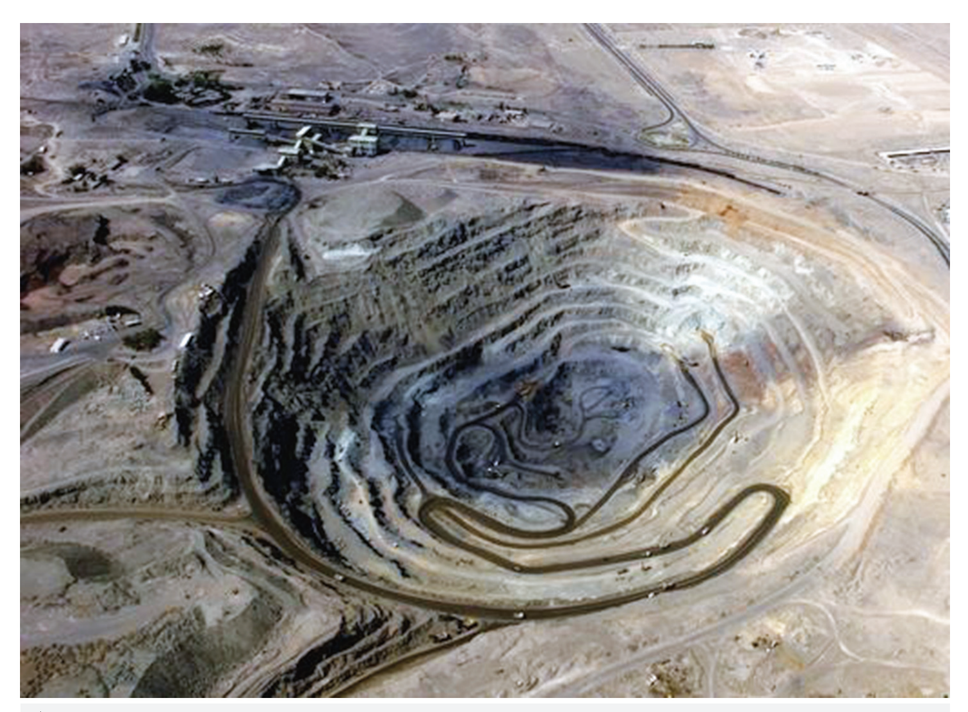
mètres au-dessus du niveau de la mer. Le printemps et l'automne sont relativement courts et le passage entre la saison chaude et froide assez rapide.

On ignore le passé lointain de cette grande mine de plomb et de zinc. Cependant, nous savons que depuis très longtemps, les mineurs y exploitaient de la galène[2]. La galène transformée en une poudre très fine était un ingrédient indispensable du kohl, substance cosmétique ancienne utilisée pour maquiller ou soigner les yeux.

Le premier agrément délivré par les autorités compétentes pour l'exploitation de la mine d'Angourân date d'il y a près de cent ans, vers la fin du règne de la dynastie des Qâdjârs (1786-1925). Mais ce fut en 1945 que les travaux d'exploitation commencèrent à Angourân sous l'égide d'Abolghâssem Saffâri, qui en avait obtenu l'agrément lui-même une vingtaine d'années plus tôt. En 1953, M. Saffâri vendit sa concession à une société privée qui poursuivait les travaux d'exploitation selon des méthodes anciennes non mécanisées. En 1979, date de la victoire de la Révolution islamique, la mine était exploitée par la société iranienne Calcimine. Cette dernière a été nationalisée après la Révolution, et les travaux ont commencé pour mécaniser les méthodes de travail. En 2002, la mine a été de nouveau confiée à une société privée.

On ignore le passé lointain de cette grande mine de plomb et de zinc. Cependant, nous savons que depuis très longtemps, les mineurs y exploitaient de la galène. La galène transformée en une poudre très fine était un ingrédient indispensable du kohl, substance cosmétique ancienne utilisée pour maquiller ou soigner les yeux.

Au départ, la mine d'Angourân était uniquement à ciel ouvert, mais avec la mécanisation des travaux, des tunnels y ont été creusés pour avoir accès aux



▲ *Un chantier à ciel ouvert de la mine de plomb et de zinc d'Angourân.*

gisements souterrains. L'exploitation se poursuit actuellement à la fois dans les tunnels et dans la mine à ciel ouvert.

La mine d'Angourân est le plus grand producteur de minerais de zinc et de plomb en Iran, et la plus grande mine active de ces minerais au Moyen-Orient, mais sa fin semble d'ores et déjà annoncée. En dépit de la très grande qualité et de la teneur exceptionnelle de ses minerais, les explorations pour découvrir de nouvelles réserves sur ce



▲ *Mine de plomb et de zinc d'Angourân*



▲*L'usine de transformation de la mine d'Angourân.*

site ont échoué. Dans un proche avenir, les réserves confirmées de la mine, qui se chiffrent à neuf millions de tonnes, seront épuisées. Avec le rythme actuel de l'exploitation (un million de tonnes par an), il n'y aura plus de minerais exploitables à Angourân d'ici dix ans. Dans une décennie, la plus grande mine active de plomb et de zinc du Moyen-Orient sera donc fermée. Mais des études et des explorations ont commencé depuis une vingtaine d'années pour trouver des alternatives. Ces recherches ont heureusement abouti, quoiqu'à une distance considérable par rapport à Angourân. Des gisements de minerais de plomb et de zinc ont été découverts depuis longtemps à Mahdi-Âbâd, dans la province de Yazd (centre), à une distance de 850 kilomètres d'Angourân à vol d'oiseau. Bien que les gisements de Mahdi-Âbâd n'aient pas la haute qualité de ceux d'Angourân, ses réserves exploitables confirmées s'élèvent à plus de 160 millions de tonnes et pourront assurer pendant une longue période les besoins de l'industrie iranienne en matière de minerais de plomb et de zinc. Des études sont également en cours pour examiner la possibilité du transfert des industries de transformation des minerais de plomb et de zinc d'Angourân à Mahdi-Âbad. A présent, plusieurs usines de transformation sont actives dans la province de Zanjân dont les activités dépendent étroitement de celles de la mine d'Angourân: galvanisation, production d'oxyde de zinc en poudre, de sulfate de zinc, etc. ■

Bien que les gisements de Mahdi-Âbâd n'aient pas la haute qualité de ceux d'Angourân, ses réserves exploitables confirmées s'élèvent à plus de 160 millions de tonnes et pourront assurer pendant une longue période les besoins de l'industrie iranienne en matière de minerais de plomb et de zinc.

1. Mahnâz Rezaï, "Les hommes de sel de la mine de Tchehrâbâd", in: *La Revue de Téhéran*, n° 36, novembre 2008, pp. 88-91., accessible à: *http://www.teheran.ir/spip.php?article826#gsc.tab=0*
2.Minerai essentiellement composé de sulfure de plomb, avec des traces d'autres minéraux métalliques (argent, cuivre, zinc, cadmium, fer et or).



Le Bazar de Zanjân
Le plus grand bazar couvert de style qâdjâr en Iran

Khadidjeh Nâderi Beni

La province de Zanjân abrite de nombreuses attractions touristiques qui sont uniques dans tout le pays. C'est le cas du bazar de la ville qui, en tant que complexe à la fois touristique et commercial, se situe au centre du tissu historique du centre-ville. Le bazar de Zanjân est considéré comme le plus long bazar couvert d'Iran. L'histoire de sa fondation remonte à l'époque qâdjâre. Il était alors divisé en quelques parties: le bazar de Gheysarieh, le bazar des drapiers, l'Emâmzâdeh et Abdol Ali Beyk. Avec le temps, de nombreuses autres subdivisions ont été ajoutées à l'ensemble du complexe, dont plusieurs mosquées, hammams, entrepôts (*sarâ*), etc.

De nos jours, le bazar est divisé en huit grandes parties selon les biens ou services vendus, dont les orfèvres, les cordonniers, les drapiers, les bourreliers, etc.

Le bazar abrite un grand nombre de bâtiments historiques dont des caravansérails, des quartiers (*râsteh*), des couloirs (*dâlân*), des mosquées, des hammams, des *tekkieh* (lieux destinés à rejouer des tragédies religieuses), ainsi que plus de mille magasins et échoppes. Suite aux efforts des responsables culturels du pays, le bazar de Zanjân sera prochainement inscrit sur la liste du patrimoine culturel de l'UNESCO. Après ceux de Téhéran et de Tabriz, le bazar de Zanjân est considéré comme le troisième grand marché du pays en termes de fréquentation.

- Les principales sections: La section principale, dont la longueur est d'environ un kilomètre, s'étale sur une superficie allant de la rue Sa'di jusqu'à la rue Asgharieh. La rue Sa'di abrite deux quartiers installés parallèlement l'un à l'autre. Il s'agit des quartiers Emâmzâdeh et Abdol Ali Beyk qui comportent chacun plusieurs entrepôts.

- Les sections secondaires: En raison de la diversité des professions et marchandises, plusieurs sections où l'on offre des produits et services moins

courants sont apparues. On peut citer celles de Hâdji Hassan Torâbi, Angourâni, Rostamkhâni, Sabbâgh, etc. Le quartier de Hojjat-ol-Eslâm est le plus fréquenté de ces sections secondaires, et donne sur le marché de Gheysarieh.

- Le marché de Gheysarieh: C'est un grand espace couvert où l'on vend des produits fins et précieux (sur bois ou métal) ainsi que des marchandises de luxe. Ce marché se situe entre la section principale et le boulevard Imâm Khomeiny et de ce fait, il est très fréquenté par les passants qui souhaitent avoir accès aux autres sections.

- Les caravansérails: Ces monuments attirent l'attention des visiteurs du point de vue historique aussi bien que commercial. Tous les caravansérails du bazar sont dotés d'au moins une cour; parmi les caravansérails ayant une cour figurent notamment ceux de Malek, Nahâl, Shâteri, Ghorbâni et Hâdjishâhi. De nos jours, ils ont été transformés en magasins ou restaurants traditionnels (*sofreh khâneh*).

- Les *meydân* (places): Durant la longue histoire du bazar, on a construit de nombreux espaces nommés *meydân* juste à côté des caravansérails. Ils étaient surtout le lieu de fréquentation des colporteurs ainsi que des villageois qui s'y rendaient pour vendre leurs productions agricoles. Durant certaines périodes de l'année, les *meydâns* étaient fréquentés par des commerçants d'autres villes qui y venaient pour s'installer temporairement dans les caravansérails. De nos jours, les *meydâns* sont nommés selon les produits ou les services qu'on y offre aux clients; c'est le cas pour le *meydân* des forgerons ou des cordonniers.

- Le timtcheh: C'est un petit caravansérail à cour couverte où donnent des magasins dans le bazar. Outre leurs emplois commerciaux, les timtchehs sont utilisés comme des couloirs où circulent de nombreuses personnes. Dans la partie est du bazar, il y a des timtchehs à quatre portes servant d'entrée aux gens du quartier principal.

- Les caractéristiques historiques du bazar: Etant donné sa vaste étendue (une superficie de plus de 15 hectares), le bazar de Zanjân abrite une grande diversité de monuments historiques dont

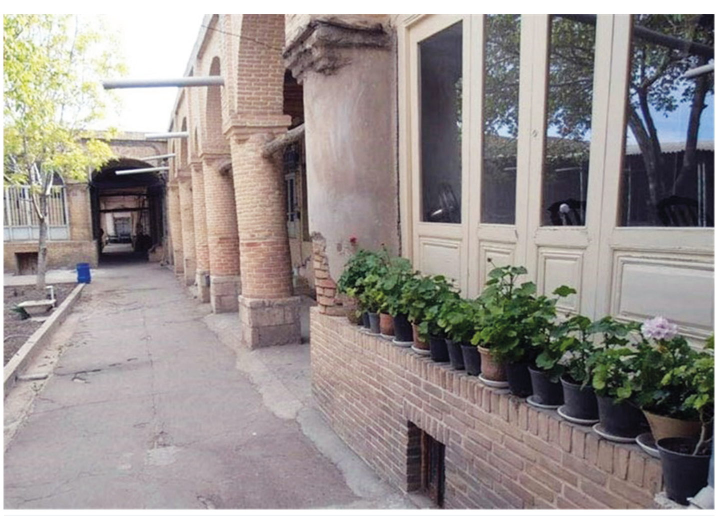




▲ *Les principales sections du Bazar de Zanjân*







▲ *Photos: Bazar de Zanjân*

des maisons traditionnelles, des mosquées, des hammams, etc. Cette diversité montre que le bazar a été un lieu dynamique et vivant durant toute son histoire et ce dans différents domaines culturels, économiques et politiques. La construction du bazar a commencé à l'époque de Mohammad Shâh Qâdjâr au début du XIXe siècle, et s'est achevée à l'époque de Fath Ali Shâh au début du XXe siècle. Les monuments historiques du bazar sont pour la plupart ornés de moulures, peintures murales, briques en relief, gravures sur bois, etc. On y voit également de belles voûtes, toitures et arcs ornés avec des tuiles émaillées. Le bazar est doté de 56 entrées, et l'ensemble de ses sections est interconnecté.

La particularité la plus importante du bazar réside dans le fait qu'il regroupe à la fois de nombreuses attractions historiques et culturelles et ainsi, il attire un grand nombre de touristes iraniens et étrangers. En 1995, le bazar de Zanjân a été inscrit sur la liste du patrimoine national du pays.

- Le Hammâm de Hâdjidâdâsh: Symbole de la majesté de l'architecture iranienne, ce hammam est un monument historique de grande renommée situé au cœur du bazar de Zanjân. De nos jours, ce monument de plus de 200 ans a été transformé en restaurant traditionnel (*sofreh khâneh*) où l'on sert des plats traditionnels iraniens. Le dôme principal du hammam construit en briques et recouvert en pierres est l'une des plus anciennes constructions du bazar. Les colonnes et les dômes sont ornés de gravures sur pierre exécutées par des artistes de Hamedân. Selon les documents consacrés à l'histoire du monument, il a été édifié par un architecte de Zanjân nommé Hâdjidâdâsh, d'où le nom du hammam.

26

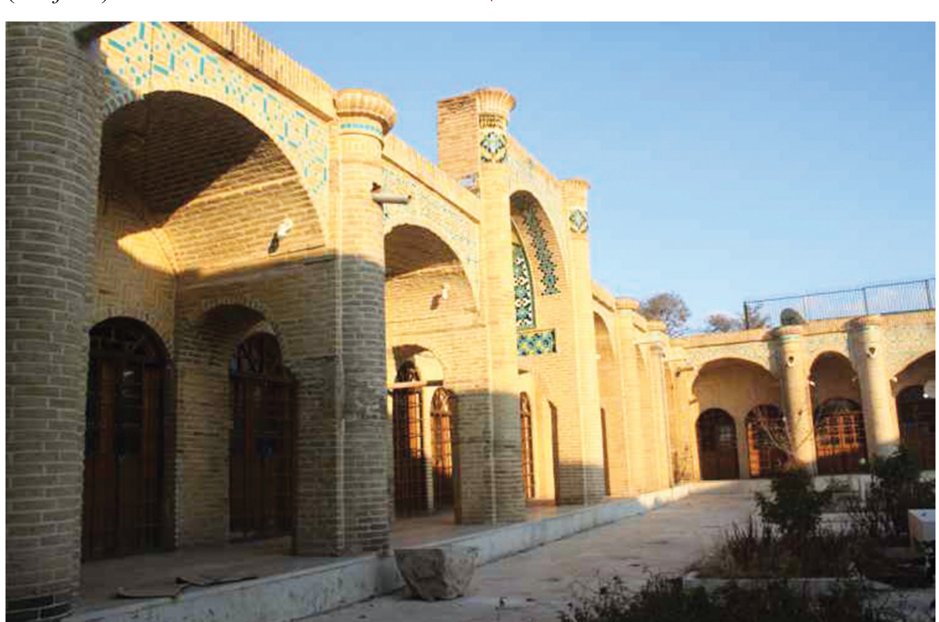
Le monument se situe au centre-ville et de ce fait, il est toujours bondé. Depuis les Safavides, le centre-ville, situé de nos jours juste au centre du bazar de Zanjân, jouit d'une ambiance culturelle et artistique et l'on y vend toujours des productions artistiques locales aussi bien que des artisanats de la région. Aujourd'hui, le monument du hammam est entouré par le caravansérail de Malek à l'est, et le laboratoire du Docteur Hessâbi à l'ouest. Le nord du monument donne sur la rue Seyyedlar. Le hammam, doté de trois entrées, s'étend sur une superficie de plus de 2500 m2.



▲ *Hammâm de Hâdjidâdâsh*

- Le caravansérail de Malek: Ce monument se trouve en bas du bazar, entre le hammam de Hâdjidâdâsh et le caravansérail de Golshan. S'étalant sur une superficie de 2900 m2, il abrite vingt magasins et plusieurs petites boutiques. Il est principalement doté d'une cour et de trois vestibules qui servent d'entrée. De nos jours, les balcons couverts sont utilisés comme petites échoppes (*hodjreh*). ■

Le dôme principal du hammam de Hâdjidâdâsh construit en briques et recouvert en pierres est l'une des plus anciennes constructions du bazar. Selon les documents consacrés à l'histoire du monument, il a été édifié par un architecte de Zanjân nommé Hâdjidâdâsh, d'où le nom du hammam.



▲ *Caravansérail de Malek*

Le Hosseinieh A'zam de Zanjân

Zeinab Golestâni

Situé au sud de la ville de Zanjân, le Hosseinieh A'zam est considéré comme l'un des grands centres religieux chiites où se tient chaque année, au mois de Moharram[1], une importante cérémonie de commémoration du drame de Karbalâ. Cet édifice, connu sous le nom de Hosseinieh, a été donné en tant que legs pieux (*waghf*) il y a un siècle. Tous les ans, de grandes processions s'y déroulent la veille du 9e jour du mois de Moharram. Les participants à cette cérémonie offrent également à cette occasion de nombreux moutons sacrifiés.

Les documents historiques écrits à propos de l'Hosseinieh A'zam

L'ancienneté de l'Hosseinieh A'zam de Zanjân

Il existe sept documents écrits datant de plus de 100 ans à propos de l'Hosseinieh A'zam. Ce sont, par ordre historique:

Les comptes-rendus de* Târikh-e dâr-ol erfân-e khamseh *(L'Histoire de cinq maisons du mysticisme).

Comprenant les témoignages de Mir Afshâr Beyg Zanjâni et de Mir Afzal Zanjâni, ce livre a été rédigé par Rostam al-Hokamâ, et date des périodes afshâride et zand. Considéré comme étant le document le plus



▲ *Vue de l'hosseinieh A'zam de Zanjân*



▲ *Ancienne photo des participants de la commémoration du drame de Karbalâ à l'Hosseinieh A'zam*

ancien où apparaît le nom de l'Hosseinieh A'zam, il évoque l'existence de ce bâtiment à l'époque de Nâder Shâh, et même avant ce roi afshâride.

A l'époque, le *tekiyeh*[2] et le quartier portaient tous les deux le nom de *hosseinieh*, édifice dont la situation géographique est la même que le Hosseinieh actuel. Le nom de l'Hosseinieh apparaît pour la deuxième fois à la page 41 où est narrée l'histoire de l'emprisonnement du souverain de Zanjân par les troupes de Karim Khân Zand. Sont ensuite racontés le retour de ce souverain et son séjour dans le quartier où se trouve l'hosseinieh. *Târikh-e dâr-ol erfân-e khamseh* parle du quartier de l'Hosseinieh comme l'un des trois quartiers renommés de la ville de Zanjân au début des Qâdjârs, et qui ont été rénovés par Abdollâh Khân Osâli. Ce document historique témoigne de l'existence de ce lieu religieux avant les Zands, ainsi que de l'importance particulière du quartier de l'Hosseinieh à l'époque des Zands et durant les premières années de la dynastie qâdjâre.

Cet édifice, connu sous le nom de Hosseinieh, a été donné en tant que legs pieux (*waghf*) il y a un siècle. Tous les ans, de grandes processions s'y déroulent la veille du 9e jour du mois de Moharram.

La date inscrite sur l'étendard de l'Hosseinieh A'zam

Daté de 1806 (1221 de l'Hégire lunaire), c'est-à-dire l'époque de Fath 'Ali Shâh Qâdjâr, cet étendard en métal, qui est d'ailleurs reconnu comme l'étendard principal de l'Hosseinieh A'zam, est plus petit que les autres étendards de l'Hosseinieh. Conservé aujourd'hui à l'Hosseinieh A'zam, l'étendard principal fut confectionné en 1806.



▲*Épigraphe où la date de 1261 de l'hégire lunaire (1845) est gravée sur la partie inférieure.*

***La date gravée sur une épigraphe témoignant de la construction du bâtiment en 1845 (1261 de l'Hégire lunaire*), époque de Mohammad 'Ali Shâh Qâdjâr**

Le troisième document écrit est une épigraphe où la date de 1261 de l'hégire lunaire (1845) est gravée sur la partie inférieure. De fait, cette date correspond à celle de la réparation de certains murs et des espaces publics de l'Hosseinieh. L'épigraphe affirme que les habitants du quartier ont achevé la construction de la mosquée en 1845. Pourtant, les reconstructeurs et les habitants du quartier sont d'avis que cette date est celle des rénovations de l'édifice. Cette épigraphe figure aujourd'hui sur le mur du couloir d'entrée de l'Hosseinieh.

***Un acte d'une fondation pieuse datant de 1878 (1295 de l'Hégire lunaire), époque de Nâssereddin Shâh Qâdjâr* (Premier acte de fondation)**

Estampillé par le cachet de Âkhound Mollâ Kâzem et de Hâj Mirzâ Lotfollâh Sheikh Salâm, le quatrième document indique la date de Safar 1295 de l'Hégire lunaire (février-mars 1878). Dans la partie inférieure de cet acte de fondation, figurent les noms de deux bienfaiteurs, à savoir Hâj Mirzâ Mohammad Taghi et Hâj Mirzâ Bâbayi, qui laissèrent deux magasins comme legs pieux. Cet acte de fondation insiste sur le fait que ces biens ont été consacrés à Hossein Ibn Ali, et que cette donation a été effectuée avec pour témoin Âlijenâb 'Ali Asghar Rozeh-Khân ('Ali Asghar le prédicateur). Celui-ci était le gestionnaire de *l'Hosseinieh* et organisateur des cérémonies tenues à cet endroit du 1er au 12 moharram.

L'allusion au nom de Tekiyeh de l'Hosseinieh dans le récit de voyage de Mohandes Abdollâh (Abdollâh l'ingénieur) en 1899 (1317 de l'Hégire lunaire), époque de Mozaffaredin Shâh Qâdjâr.

***Un acte de fondation pieuse datant du 1904 (1322 de l'Hégire lunaire), époque de Mozaffaredin Shâh Qâdjâr* (deuxième acte de fondation)**

Cacheté par Âghâ Seyyed Abdolrahim Mojtahed, Âghâ Seyyed 'Ali, et Âghâ Sheykh Ebrâhim, ce cinquième document, datant de 1904 (1322 de l'Hégire lunaire), est attribué à Hâj Mohammad Hâshem Shari-al-Olamâ. Ce document atteste de la fondation perpétuelle de 1/96e, et de 1/144e du village de Deljalâl, qui est l'un des villages de Sejasroud, en faveur des

cinq écoles et mosquées de Zanjân en 1904. Parmi ces édifices apparaît le nom de la mosquée et de l'école de l'Hosseinieh. Selon les descriptions de cet acte, l'administrateur de cette fondation pieuse était tenu d'utiliser les revenus du village «pour le bien des cinq écoles et mosquées», et en second lieu, pour «la fourniture de l'eau nécessaire de ces bâtiments». Aussi, les 9/10e de ces revenus étaient versés aux étudiants internes de l'école de l'Hosseinieh. Chaque chambrée logeait trois étudiants. Dès lors, le Hosseinieh devint à l'époque à la fois une école et une mosquée.

Le recensement de la population du quartier de l'Hosseinieh et la mention du nom de Tekiyeh de l'Hosseinieh dans* Dâr-o-Sa'âdeh de Zanjân *(Demeure de la félicité de Zanjân), livre datant de 1868-1873 (1285-1290 de l'Hégire lunaire), époque de Nâsseredin Shâh Qâdjâr.

Les documents cités ci-dessus affirment l'existence de l'Hosseinieh A'zam à l'époque afshâride. Pourtant, sa construction date probablement de l'époque safavide dont la fondation s'accompagne de l'institutionnalisation politique du chiisme duodécimain. Le développement culturel et artistique des cérémonies de commémoration de l'Imâm Hossein, notamment le développement du théâtre *ta'zieh* sont à noter durant cette période. En outre, l'attention privilégiée des souverains safavides et des chiites iraniens à la visite pieuse aux *'atabât*[3], et surtout à Karbalâ et à Najaf, conduisit à la construction de nombreux lieux

La construction de l'Hosseinieh A'zam date probablement de l'époque safavide dont la fondation s'accompagne de l'institutionnalisation politique du chiisme duodécimain.



▲ *Ancienne photo de l'étendard principal de l'Hosseinieh A'zam porté par des personnes*

recevant les pèlerins endeuillés par le martyre de l'Imam Hossein - d'où le nom de *Hosseinieh* désignant ces constructions. *'Alam ârâ-ye abbâssi*[4] («L'histoire du décorateur du monde abbâside») constitue le document historique le plus ancien où apparaît le mot *Hosseinieh*.

Considéré comme l'un des principaux centres religieux de la ville de Zanjân, le Hosseinieh A'azm organise pendant toute l'année, et surtout lors d'occasions religieuses, divers programmes religieux et culturels, dont des récitations de la Ziyârat 'Âshourâ' et la célébration des fêtes du mois de Sha'bân.

Les documents historiques oraux

Outre les documents écrits, les témoignages oraux des rénovateurs, habitants du quartier, et membres du conseil d'administration de ce lieu témoignent de l'existence de différents objets et instruments historiques liés au *ta'zieh*, comme des tambours, cymbales, fifres, quelques épées ainsi que l'étendard principal de l'Hosseinieh où apparaît la date de 1806. Cependant, à l'époque de Rezâ Shâh Pahlavi et avec la fermeture de nombreuses mosquées, la plupart de ces objets ont disparu ou ont été volés. A l'époque de ce premier souverain pahlavi, les activités de l'Hosseinieh prirent fin suite aux menaces des agents de sécurité. Au même moment, certains objets historiques et œuvres de la mosquée disparurent aussi. Après l'exil de Rezâ Shâh, le Hosseinieh A'zam reprit ses activités et les habitants du quartier se mirent à rénover le bâtiment. A partir de ce moment-là, le Hosseinieh fut désormais connu en tant que «mosquée- Hosseinieh» de la province de Zanjân.

Les cérémonies de commémoration du martyre de l'Imâm Hossein

Considéré comme l'un des principaux



▲ *Mosquée-Hosseinieh A'zam*



▲ *Intérieur de l'hosseinieh A'azm*

centres religieux de la ville de Zanjân, le Hosseinieh A'azm organise pendant toute l'année, et surtout lors d'occasions religieuses, divers programmes religieux et culturels, dont des récitations de la Ziyârat 'Âshourâ'[5] et la célébration des fêtes du mois de Sha'bân. Le programme principal et le plus important de ce centre comprend les cérémonies de commémoration du drame de Karbalâ, pendant les dix premiers jours du mois de Moharram.

Ayant lieu chaque année avec la participation de milliers de personnes, les cérémonies funèbres de la veille du 9e jour du mois de Moharram (*tâsou'â*) forment sans doute le programme le plus réputé de l'Hosseinieh qui se déroule afin de commémorer le martyre de 'Abbâs Ibn 'Ali. Ce jour est enregistré dans le calendrier des cérémonies de deuil du mois de Moharram de la province de Zanjân en tant que «jour d'Abolfazl».

La situation actuelle de l'Hosseinieh A'zam

S'étendant sur une surface de plus de 12 000 m^2, l'ensemble de la Mosquée-Hosseinieh A'zam comprend divers espaces culturels et religieux dont une bibliothèque, des salles de prière, et une maison de santé. Il abrite aussi l'un des centres culturels les plus influents de la ville de Zanjân. ■

---

1. «Premier mois du calendrier lunaire islamique, mois de deuil pour les chiites.» (Shakourzâdeh, Ebrâhim, *Dictionnaires des termes techniques islamiques*, Téhéran, Samt, 1e édit., été 1996, p. 417)
2. Un Tekiyeh est un endroit où les chiites se rassemblent pour commémorer le martyre de Husayn ibn 'Ali (appelé Hossein en Iran); ces cérémonies sont appelées *ta'zieh*. Ces endroits se rencontrent surtout en Iran. Ils sont traditionnellement conçus avec des éléments de l'architecture iranienne. On pense généralement que Téhéran possédait jusqu'à 50 Tekiyehs à l'époque qâdjâre. (Wikipédia, *Tekiyeh*.)
3. «'Atabât (littéralement: ''seuils'') : nom qui désigne les mausolées des Imâms en Irak, à Karbalâ et Najaf», (Shakourzâdeh, Ebrâhim, p. 310)
4. *L'Histoire d'Âlam ârâ-ye abbâsi* narre l'histoire de la dynastie Safavide iranienne, de sa fondation sous Shâh Ismâïl jusqu'à Shâh Abbâs Ier, couvrant ainsi la période de 1600-1680.
5. Ziyârat 'Âshourâ' (arabe: زيارة عاشوراء) est une invocation de pèlerinage rapportée par Muhammad al-Bâqir à titre d'éloge à al-Hossein ibn 'Ali. (Wikipédia. Ziyârat 'Âshourâ')

Entretien avec Mohammad-Reza Bâghbân Karimi
Un Zanjânien écrivain et chercheur en langue et littérature turco-azéries

Entretien réalisé par:
Mahnaz Rezaï
Université de Tabriz
Traduction par:
Khadidjeh Nâderi Beni

Né en 1955, Mohammad-Rezâ Bâghbân Karimi est l'auteur de *Negâhi be târikh adabbiât-e Azarbâïdjân* (Regard sur l'histoire de la littérature de l'Azerbâïdjân) en six volumes, l'œuvre la plus exhaustive en la matière et unique en son genre. Chercheur et écrivain, M.-R. Karimi a également reçu un doctorat *honoris causa* en langue et littérature turques grâce à ses nombreuses publications dans ce domaine. D'ethnie azérie, il a compilé une centaine de livres ayant majoritairement pour thèmes la culture et la littérature azéries. En outre, collaborateur permanent de plusieurs revues régionales et nationales, il est l'auteur de nombreux articles publiés en Iran et à l'étranger.

M.-R. Karimi se consacre également à la correction d'ouvrages classiques et à la traduction. Parmi ses corrections, on peut citer le *Moghaddamat-ol-adab* de Zamashkhari. En tant que traducteur, il a notamment traduit des écrivains turcs dont Yâshâr Kamâl. Son ouvrage le plus récent nommé *Un regard sur la littérature d'Azerbaïdjân* sera bientôt publié en persan, turc et anglais. Citons quelques-uns de ses ouvrages:

- *Ouldouzlâr alanir*, étude critique sur la littérature contemporaine d'Azerbaïdjân. (2017)
- *Farhang va adab-e Azarbâïdjân* (La culture et la littérature de l'Azerbaïdjân) (2003)
- *Zabân-e torki dar boote-ye zabânshenâsi tatbighi* (Le turc dans une perspective de linguistique comparée) (1998)
- *Adabbyât-e bâstân-e Azarbâïdjân* (La littérature antique de l'Azerbaïdjân) (1978)
- *Emâdoddin Nassimi* (1977)
- *Poèmes azéris* (1975)

Accessoirement, diplômé en ingénierie mécanique et ingénieur en activité, il a également dirigé quelques projets industriels et fondé plusieurs usines un peu partout en Iran.

Commençons par votre livre concernant la littérature de l'Azerbaïdjân. Il s'agit d'un ouvrage en six volumes et en langue persane publié en 2005. Quel est l'état des lieux des ouvrages publiés en la matière? Comment voyez-vous la situation de l'historiographie de la littérature azérie en Iran?

Mohammad-Reza Bâghbân Karimi: De nombreux ouvrages concernant l'histoire de la littérature azérie ont déjà été publiés et le mien n'est pas la première tentative dans ce domaine, mais j'ose dire qu'elle est la plus exhaustive et donc, unique en son genre. Parmi ces ouvrages déjà publiés, il y a notamment *Azerbaïdjân adabiâtouna bir bakak (Survol de la littérature d'Azerbaïdjân)*. C'est un recueil biographique compilé par Javâd Hey'at en deux volumes dont le premier volume a été publié en Iran et le deuxième à Bakou en 1998.

Un autre ouvrage a été publié en 1999 en six volumes: *Tazkareye Shâ'erân-e Azerbaïdjân*

(Biographie des poètes d'Azerbaïdjân). Il présente de nombreux poètes azéris anciens et modernes.

L'autre ouvrage en la matière a été édité par Yahyâ Sheydâ en trois volumes. Il s'agit d'*Adabiât odjâghi* (Le foyer de la littérature), publié en 1993, qui présente des poètes azéris de la jeune génération.

Il y a une quinzaine d'œuvres compilées par les chercheurs et écrivains de la République d'Azerbaïdjân au sujet de l'histoire de la littérature azérie iranienne. Parmi ces livres, on peut citer celui de Fereydoun Koutchalli imprimé avant la Révolution constitutionnelle persane (1905-1911). Le livre comprend surtout des renseignements historiques concernant la vie et la pensée d'un grand nombre de poètes azéris d'Iran.

Dans l'ensemble, les ouvrages concernant l'histoire de la littérature azérie sont rédigés en trois langues, le persan, l'arabe et l'azéri. Certains ouvrages littéraires ont été rédigés dans ces trois langues. Parmi eux, on peut citer le *Kashkoulnâmeh* de Hakim Hadadji. C'est un recueil poétique qui renferme des poèmes trilingues. On peut également mentionner des poètes et auteurs comme Mohammad Fozouli et Emâdoddin Nassimi qui ont composé des poèmes en persan, en arabe et en turc.

Mon ouvrage, en persan, devait d'abord être publié en douze volumes, mais après une révision finale, il est finalement sorti en six volumes.

Pouvez-vous nous parler de vos sources et références et quelles en sont les plus importantes?

B. K.: La plupart des sources utilisées sont en persan aussi bien qu'en turc, et j'ai également profité d'ouvrages disponibles en anglais. Je dois souligner que certaines œuvres azéries ont été, durant plusieurs années, parmi les livres les plus lus en Iran. C'est le cas pour le recueil poétique de Molânâ Mohammad Fozouli, composé il y a plus de 160 ans et qui demeure le livre le plus vendu en littérature azérie. Il y a aussi le recueil poétique de Moujez Shabestari qui a été réédité plus de cent fois. J'ai également pu bénéficier d'ouvrages en orthographe krill, publiés en Turquie et en Azerbaïdjân, puisque j'ai appris l'orthographe krill de façon autodidacte, quand j'étais étudiant.



▲ *Mohammad-Reza Bâghbân Karimi*

Dans l'ensemble, les ouvrages concernant l'histoire de la littérature azérie sont rédigés en trois langues, le persan, l'arabe et l'azéri. Certaines œuvres azéries ont été, durant plusieurs années, parmi les livres les plus lus en Iran. C'est le cas pour le recueil poétique de Molânâ Mohammad Fozouli, composé il y a plus de 160 ans et qui demeure le livre le plus vendu en littérature azérie.

Combien de temps avez-vous consacré à cette recherche et à la rédaction de cet ouvrage?

B. K.: Dans l'ensemble, j'ai consacré vingt ans de ma vie à la production de ce

livre. Durant ces années, j'ai lu les sources, les ai traduites, j'ai pris des notes, en un mot j'ai élaboré les renseignements nécessaires pour mon ouvrage. Durant cette période, j'ai publié des articles, mais aussi des livres avec pour sujet la littérature azérie, notamment *Adabbyât-e bâstân-e Azarbâïdjân* (La littérature antique de l'Azerbaïdjân) publié en 1978, *Emâddoddin Nassimi* publié en 1977 et *Ashiq-hây-e Azarbâïjân* (Les Ashik d'Azerbaïdjân) en 1975. Le mot **Ashik** est un terme d'origine arabe signifiant amoureux. Dans la culture azérie, ce mot désigne ces artistes singuliers qui sont à la fois poètes, chanteurs, compositeurs et joueurs de luth.

Le mot Ashik est un terme d'origine arabe signifiant amoureux. Dans la culture azérie, ce mot désigne ces artistes singuliers qui sont à la fois poètes, chanteurs, compositeurs et joueurs de luth.



▲ *Couverture du 2e volume du livre* Negâhi be târikh adabbiât-e Azarbâïdjân *(Regard sur l'histoire de la littérature de l'Azerbâïdjân)*

Depuis la victoire de la Révolution islamique, je collabore régulièrement avec les revues et magazines littéraires du pays, autant la presse nationale que la presse locale à Zanjân et j'ai eu l'opportunité de publier de nombreux articles concernant la littérature et la culture azéries. En 1996, j'ai commencé à organiser mes données. De 1996 à 2001, j'ai consacré tout mon temps à organiser, rédiger et corriger cet ouvrage. Il y avait également le travail typographique et de mise en page. J'ai finalement publié l'ensemble en six volumes en 2003.

Êtes-vous attaché à la littérature persane? Connaissez-vous les littératures étrangères aussi?

B. K.: Je me suis très tôt intéressé à la littérature persane. Au début des années 70, - j'étais alors lycéen -, je lisais avidement les chefs-d'œuvre persans. Je suivais également l'actualité littéraire contemporaine en lisant des magazines et en me procurant les nouveautés littéraires. Aujourd'hui encore, je consacre beaucoup de mon temps à étudier la littérature classique et moderne et j'ai l'audace de dire que je connais les poètes et écrivains de la littérature persane. Quant aux littératures étrangères, je lis des œuvres de langue anglaise et avec ma maîtrise relativement bonne de l'allemand, j'ai également accès à la littérature allemande.

Comment jugez-vous la situation actuelle de la littérature turque?

B. K.: Je dois avant tout expliquer que nous parlons ici de la littérature azérie de l'Iran. La région «turque» comprend une vaste étendue allant de la Chine jusqu'aux Balkans. Mais pour répondre à votre question, je dois préciser que les

littératures persane et azérie ont les mêmes soucis car elles proviennent d'une même société, celle de l'Iran.

Si l'on compare la situation actuelle des deux littératures, je dirais que la littérature azérie est plus dynamique et va plus vite. Plusieurs critères appuient cette prétention, notamment le nombre élevé des poètes et écrivains azéris de la jeune génération. En outre, il faut souligner que la littérature azérie n'est pas officiellement reconnue en Iran. On ne l'enseigne ni dans les écoles, ni dans les universités, et malgré tout, on constate son développement et sa popularité auprès des jeunes Iraniens azéris.

Comment appréciez-vous la réception des lecteurs et le marché des livres littéraires azéris?

B. K.: Vous savez très bien que, de nos jours, avec l'avènement des nouvelles technologies, le livre papier est moins publié. Aujourd'hui, même les livres les plus lus sont publiés à petit tirage. En effet, vu le prix très faible, le livre numérique a fortement gagné en popularité, surtout chez les lecteurs de la jeune génération. Il est cependant intéressant de noter, sur ces dernières années, le développement du marché des livres en langue turque. Par exemple, à l'occasion de la Foire du Livre de Tabriz, j'avais publié, à relativement fort tirage, huit de mes ouvrages qui se sont vendus durant les trois premiers jours de l'exposition. Évidemment, les livres écrits en langue azérie portent pour la plupart sur la littérature et plus particulièrement la poésie, tandis que les livres persans touchent tous les champs, scientifique, culturel, social, politique, etc.

Est-ce que la littérature azérie a été influencée par d'autres littératures dont la persane?

B. K.: Comme vous le savez, la langue est comme un être vivant qui exerce des échanges inter-linguistiques issus des rapports entre les communautés. L'azéri a subi diverses influences et il a réalisé de nombreux échanges linguistiques avec le persan. Certaines œuvres turques sont très connues des lecteurs persans. C'est le cas pour les ouvrages d'Orhan Pamuk. En Iran, tous ses livres ont été traduits en persan et sont bien vendus. Au cours de la Révolution constitutionnelle, on chantait les poèmes de Nâmegh Kamâl et Tofigh Fekrat[1] sur le front.

> L'azéri a subi diverses influences et il a réalisé de nombreux échanges linguistiques avec le persan. Certaines œuvres turques sont très connues des lecteurs persans. C'est le cas pour les ouvrages d'Orhan Pamuk. En Iran, tous ses livres ont été traduits en persan et sont bien vendus. Au cours de la Révolution constitutionnelle, on chantait les poèmes de Nâmegh Kamâl et Tofigh Fekrat sur le front.

En analysant les poèmes azéris, on se rend compte qu'il y a des ressemblances entre les formes poétiques azéries et persanes; par exemple, le *ghazal* (forme lyrique), ou l'auto-dénomination poétique dans le dernier vers, etc. Est-ce qu'à votre avis, les formes poétiques azéries ont été inspirées par la poésie persane?

B. K.: Avant de répondre à votre question, je dois préciser que les formes poétiques de la poésie classique persane ont été inspirées de l'arabe. En fait, notre conception persane et les notions comme la syllabe, les métriques, le rythme, etc., sont majoritairement empruntés à la prosodie arabe. Plusieurs formes

poétiques comme le *ghassideh*, le *ghazal*, le *robâï* (un type de quatrains) proviennent de l'arabe. Ghatrân Tabrizi (1009-1072) a été le premier poète azéri à avoir composé des poèmes en persan moderne[2] et son *Divân* en persan est assez connu. Il a même compilé un dictionnaire persan.

Je pense que l'écrivain est responsable de ce qui se passe en son temps. La littérature doit chercher à faire évoluer le lecteur dans sa conception du monde.

En outre, les grands poètes persans s'intéressent de plus en plus au style de la poésie persane d'Azerbaïdjân qui devient très populaire grâce à de grandes figures, dont Nezâmi, Khâghâni et Abou Alâ. La plupart des historiographes dont Shafi'i Kadkani et Sirous Shamissâ ont affirmé l'essor du style persan d'Azerbaïdjân surtout à partir du XIIIe siècle, une période charnière où le turc commence à dominer dans cette région.

Dans les poèmes de Nezâmi, on peut voir le mot «turc» et ses composés comme: *torkân* (les Turcs), *torkvash* (comme le Turc), *torktâz* (assaillant), etc. Dans un de ses poèmes, il compare le prophète à un Turc (fort et sage) et son ascension au ciel (Me'râdj) à un *torktâzi* (assaut). En fait, les mots *torktâz* et *torktâzi* ont pris une conception positive dans la poésie de Nezâmi.

En tout cas, je pense que l'écrivain est responsable de ce qui se passe en son temps. La littérature doit chercher à faire évoluer le lecteur dans sa conception du monde. Dans l'introduction de mon livre publié juste après la victoire de la Révolution, j'écris que si la littérature ne sert pas à modifier et réformer ses lecteurs, elle doit être étouffée. En fait, elle doit provoquer l'émotion chez le lecteur, le divertir et le faire réfléchir. A mon sens, dans la littérature azérie, la plupart desdits objectifs ont été atteints avec succès.

Mais revenons à votre question sur les formes poétiques azéries! Certaines formes poétiques de la poésie azérie sont créatives. Par exemple, le *masnavi* persan consiste en de longs poèmes lyriques et narratifs ou didactiques, où la disposition des rimes est identique. C'est le cas pour le *Shâh-Nâmeh* de Ferdowsi qui comprend plus de 60 000 distiques, ayant tous le même rythme et cette monotonie le rend parfois fatiguant. Mais le *masnavi* en turc azéri est différent. On y voit des changements de rythme et de formes en harmonie avec le contexte. Par exemple, la forme *masnavi* se transforme en *ghazal* à l'endroit où se produit un apogée émotionnel. On voit cette démarche dans de nombreux recueils poétiques dont les poèmes de Hakim Hidadji et ceux d'Abolghâssem Zanjâni dans son *Behzâdi Nâmeh*. On peut comparer ces poèmes aux chansons des *ashighlik* d'Azerbaïdjân dans lesquelles les Ashik (chanteur/récitant) ponctuent la déclamation avec des chants et de la musique (du luth) lors des passages émotionnellement intenses.

A votre avis, peut-on trouver des influences de la langue et la littérature françaises dans l'azéri?

B. K.: Oui, certainement! Taghi Ra'fat, le précurseur de la nouvelle poésie azérie, connaissait très bien le français. D'autres grandes figures contemporaines comme Habib Sâher, Saïd Salmâssi ou Shams Kassâï maîtrisaient bien le français et de ce fait, on peut déceler des traces de français dans la culture azérie.

Monsieur Karimi, vous êtes considéré comme un chercheur azéri qui a porté une attention particulière

à sa langue maternelle au travers de ses nombreux ouvrages. L'exemple le plus éloquent est votre livre *Anadili* (Langue maternelle) qui porte sur l'enseignement de la langue azérie aux enfants. Vous êtes également parmi les professeurs qui croient à l'enseignement de la littérature azérie dans les universités et grâce à vos efforts, les étudiants en licence à l'université de Tabriz peuvent désormais suivre des cours de littérature azérie. A votre avis, quel est l'intérêt et l'importance de la langue maternelle en général?

B. K.: Vous savez que la langue n'est pas seulement un système de signes et de sons. Elle formule la pensée et la vision du monde d'un peuple. La langue maternelle est un marqueur d'identité de toute personne. C'est l'avis non seulement des linguistes mais aussi des psychologues, des anthropologues et des sociologues; la langue maternelle forme l'identité culturelle de toute personne. Chomsky considère que la langue est l'un des éléments qui définissent la personnalité.

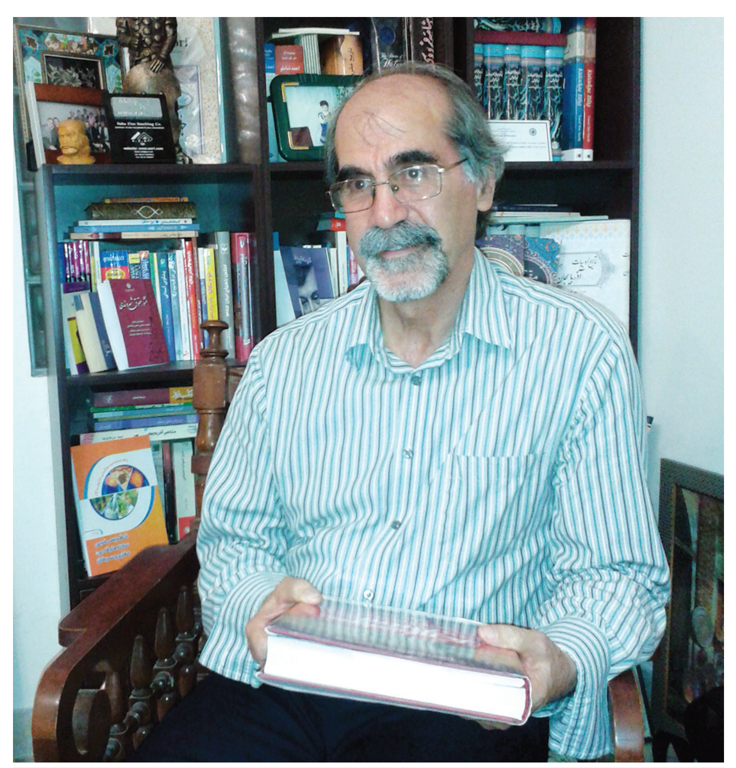
Les linguistes comparent la langue à un train qui se compose de plusieurs wagons, chacun renfermant une partie du corps de la langue dont l'histoire, la littérature, les coutumes, la géographie, etc. Là où une langue disparaît, ledit train s'arrête d'avancer. Dans le monde, il y a six mille langues vivantes et donc, six mille trains dotés chacun de plusieurs wagons qui forment une grande diversité de cultures humaines. Selon les experts, on doit se lamenter sur le sort de toute langue autochtone qui cesse d'être.

Que pensez-vous de la préservation des langues régionales dont l'azéri en Iran?

B. K.: A Zanjân, j'ai collaboré pendant plusieurs années avec le magazine *Omid* (Espoir) dont j'étais responsable de la section littéraire (en persan et en turc).

> Taghi Ra'fat, le précurseur de la nouvelle poésie azérie, connaissait très bien le français. D'autres grandes figures contemporaines comme Habib Sâher, Saïd Salmâssi ou Shams Kassâï maîtrisaient bien le français et de ce fait, on peut déceler des traces de français dans la culture azérie.

Durant cette période, il m'est arrivé de rencontrer des jeunes qui se plaignaient de ne pas pratiquer leur langue maternelle à la maison. Le malheur, c'est que de nos jours, les parents pratiquent le persan à la maison et de ce fait, leurs enfants n'apprennent plus le turc azéri, qui est comme un patrimoine d'héritage. Un



▲ *Mohammad-Reza Bâghbân Karimi*

institut des langues étrangères à Zanjân a récemment fait un sondage sur l'influence de la langue maternelle sur le taux de l'apprentissage chez près de 2 000 apprenants. Les résultats sont significatifs: parmi les gens interrogés, plus de 70% de ceux qui ont appris et pratiquent leur langue maternelle dans leur environnement familial, sont classés

L'apprentissage de la langue maternelle, surtout pour des personnes qui ont peu ou pas de contact avec leur pays d'origine, offre l'opportunité de connaître et de reconnaître l'identité d'origine pour faciliter l'intégration et l'acceptation d'une identité culturelle nouvelle.

premiers ou seconds dans les examens. Ils comprennent également plus rapidement les notions physiques et mathématiques.

Ce sont les raisons pour lesquelles j'ai toujours eu le souci de la préservation de la langue maternelle, non seulement chez les Azéris mais chez tous les peuples d'Iran qui pratiquent une langue régionale. L'azéri forme une grande partie de mon identité, je la respecte et je tente de la sauvegarder et de la diffuser.

Toujours au sujet du rapport entre la langue maternelle et l'identité, je me permets de faire allusion aux paroles d'un membre de la Commission culturelle du Parlement de la Suède. Lors d'un colloque culturel en Suède, il m'a expliqué que dans son pays, les responsables culturels sont chargés d'organiser des cours de langue maternelle pour les immigrés. L'apprentissage de la langue maternelle, surtout pour des personnes qui ont peu ou pas de contact avec leur pays d'origine, offre l'opportunité de connaître et de reconnaître l'identité d'origine pour faciliter l'intégration et l'acceptation d'une identité culturelle nouvelle. La reconnaissance de la culture d'origine donne à l'immigré une personnalité autonome au sein de la société suédoise et de ce fait, le taux de crimes sociaux commis par des immigrés a considérablement diminué dans ce pays.

En bref, en tant qu'Azéri attaché à la culture azérie, j'ai le droit d'étudier la langue et la littérature azéries et de les enseigner aux autres. Je suis fier de pouvoir lire les poèmes de Nassimi, fervent admirateur de Mowlavi, avec la poésie duquel des similarités sont à voir. La fervente admiration de Nassimi pour Mowlavi se ressent à la lecture de ses poèmes composés en trois langues.

Concernant votre livre *Anâdili*, pouvez-vous revenir sur la méthode d'enseignement que vous préconisez? Est-ce qu'elle est empruntée aux livres pédagogiques persans ou pas?

B. K. : J'ai enseigné le turc pendant douze ans à l'Université de Zanjân et à l'Université de Sanandaj, à des étudiants majoritairement azéris. Grâce à cette expérience, j'ai rédigé ce livre dont l'objectif est de favoriser l'enseignement du turc azéri aux écoliers de sept à dix ans. Au cours de mes années d'enseignement, mes collègues universitaires m'ont encouragé à enseigner l'azéri également aux apprenants persans et ce livre vise autant les apprenants azéris que persans. La méthode d'enseignement que je préconise est créative et se base sur ma propre expérience.

Quelle est la démarche du livre ?

B. K. : Le livre commence par certains mots identiques en persan et en azéri comme **bâdâm** (l'amande), **bâgh** (le jardin). Dans les pages suivantes, on

apprend les mots monosyllabiques turcs comme **ât** (le cheval), **dâgh** (le mont). Au fur et à mesure qu'on avance, on apprend les propositions simples aussi bien que l'écriture des mots **bou nadir** ? (Qu'est-ce que c'est?) **bou âtdir** (C'est un cheval.). Et puis, je commence à aborder de simples notions grammaticales comme le pluriel des mots. Les règles grammaticales ne sont pas expliquées et c'est à l'instituteur lui-même de les enseigner aux élèves en se servant des exemples donnés.

Quelle orthographe et quelle langue turque avez-vous choisies dans cet ouvrage? Il me semble qu'elle est un mélange des Turcs de Tabriz, de Zanjân et d'Istanbul?

B. K.: Bien sûr que non! Vous savez très bien que toute langue a plusieurs registres ou styles: langue standard, qui est utilisée sous forme écrite et enseignée aux écoliers aussi bien qu'à ceux qui l'apprennent en tant que langue étrangère; langue familière ou courante qui s'emploie dans la vie quotidienne, surtout à l'oral. La langue familière comprend de l'argot ou peut être vulgaire, de même qu'elle varie d'une région à l'autre. Dans ce livre, c'est le turc standard qui est enseigné.

Et quant à l'orthographe ?

B. K. : J'ai utilisé l'orthographe persane (ou pour mieux dire, arabe) tout en transcrivant les signes diacritiques en cas de besoin. Pour la transcription des sons, j'ai utilisé l'orthographe latine. Lors de quelques réunions avec les membres de l'Académie persane, ces derniers m'ont reproché d'avoir modifié l'orthographe persane à cause de mon usage particulier des signes diacritiques et des voyelles. Par exemple, les mots persans «بهار» ou «دنیا» ont été transcrits «باهار» et «دونیا», pour correctement reproduire la prononciation des mots en turc.



▲ *Couverture du livre* Anâdili

Le livre *Anâdili* vise autant les apprenants azéris que persans. La méthode d'enseignement que je préconise est créative et se base sur ma propre expérience.

Certains autres critiques m'ont injustement reproché d'avoir utilisé l'alphabet du turc de Turquie. Mais comme je viens de l'expliquer, pour l'écriture des mots, j'ai utilisé l'orthographe persane. Et pour la transcription des voyelles [ə] et [y] qui n'existent pas en persan, j'ai utilisé les signes diacritiques.

En 2001, près de 80 enseignants de langue azérie, y compris des écrivains, des poètes, des universitaires et chercheurs, ainsi que des linguistes, se sont réunis lors d'un colloque à Téhéran, avec l'objectif d'inventer et de définir l'orthographe de la langue azérie d'Iran. Mais les responsables du ministère de la Culture aussi bien que les membres de

l'Académie persane ont insisté sur l'emploi de l'écriture persane et de ce fait, ce colloque s'est conclu sans résultat.

Certains autres critiques portent sur l'emploi des mots turcs de Turquie dans votre livre. Qu'en pensez-vous?

B. K.: Oui, l'année dernière, j'ai été invité à un colloque qui s'est tenu à l'université de Zanjân. Durant ce colloque, on m'a reproché d'avoir diffusé et utilisé des termes en turc de Turquie. Mais je réfute ces accusations. A titre d'exemple, je cite des mots **bâshkân** (le chef) et **bâshbâkân** (contrôleur en chef) qui sont aujourd'hui en usage en Turquie mais ces mots sont étymologiquement azéris. Il y a un dictionnaire pédagogique en trois langues nommé *Moghaddamotol* (Introduction à la littérature) écrit il y a plus de 930 ans par Djârollâh Zamashkhari. Le livre a été publié deux fois en Iran et la première édition, corrigée par Kâzem Aghâ, date de 1973. Cette version est accessible en deux langues seulement, les textes turcs étant supprimés de l'ensemble de l'ouvrage. A l'époque, les experts croyaient que ce livre avait été rédigé en persan, arabe et mongol et de ce fait, les parties en turc avaient été omises. Cette erreur a été corrigée par Mehdi Mohaghegh en 2006, quand il a publié la version complète de l'ouvrage en trois langues. L'année dernière, j'ai réédité ce livre chez les éditions Akhtar à Tabriz.

Dans ce livre, les mots **bâshkhân** et **bâshbâkhân** sont cités en tant que mots d'origine azérie. Avec le temps, ils se sont également implantés dans le turc de Turquie et suite à la concordance phonétique, ils se sont transformés en **bâshkân** et **bâshbâkân**.

Est-ce que le livre permet à l'apprenant de travailler la dictée des mots?

B. K.: Non, pas du tout. De nos jours, l'enseignement de l'orthographe en bas âge est souvent négligé. Au contraire des jeunes Allemands qui commencent à pratiquer la dictée très tôt. Mais ce n'est pas le cas du français et du persan. En Iran, les enfants commencent à apprendre l'orthographe à l'école primaire.

Et ma dernière question concernant le livre d'*Anadili*: est-ce qu'il est enseigné dans les écoles comme prévu?

B. K.: Pas encore. Ce livre a bien obtenu les autorisations nécessaires afin d'être enseigné en primaire, mais le projet n'a pas encore débuté. L'ouvrage a été diffusé sur des sites pédagogiques et selon les statistiques, le fichier PDF a été téléchargé plus de 200 000 fois. En plus, le livre a été imprimé dans plusieurs régions turcophones du pays et des exemplaires sont disponibles partout en Iran.

En 2003, vous avez publié un livre intitulé *Simâ-ye zan dar farhang va adab Azarbâïdjân* (La Figure de la femme dans la culture et la littérature azéries). En lisant le livre, on se rend compte qu'il s'agit plutôt d'un argumentaire destiné à souligner la place particulière des femmes dans l'histoire de l'Azerbaïdjân. Pouvez-vous parler un peu du pourquoi de cette publication?

B. K.: Ce livre renferme quinze de mes articles publiés au sujet des femmes dans le magazine *Omid*. A l'époque, ces écrits ont reçu un très bon accueil et j'ai donc décidé de les publier dans un recueil unique. Ce livre a été réédité trois fois durant ces dernières années. Je continue actuellement mes recherches dans ce domaine, en essayant d'aborder de nouveaux aspects de la question féminine,

notamment l'aspect juridique.

De nos jours, la situation des femmes s'est améliorée, mais la discrimination est toujours présente.

Ce qui est intéressant concernant votre livre, c'est vous-même en tant qu'homme défenseur des droits des femmes. En général, la plupart des livres écrits au sujet du droit des femmes ont été rédigés par des femmes.

B. K. : Oui, vous avez raison mais, en tant que chercheur et écrivain azéri, j'ai l'ambition de faire connaître l'histoire et la culture de ma région et comme je l'ai déjà dit, les femmes font partie de l'ensemble de cette riche culture. De plus, il y a de nombreuses figures féminines qui sont méconnues du public. J'ai l'intention d'en présenter quelques-unes dans la version revue et augmentée.

Comment la femme est présentée dans la littérature et la culture azéries?

B. K.: En approfondissant le sujet, je me suis rendu compte que les personnages féminins des légendes, contes, chansons et berceuses d'Azerbaïdjân ont tous un rôle positif et donc, constructif. Toutes les femmes y sont bienveillantes, vertueuses, savantes et courageuses. On ne peut pas y trouver de figures malfaisantes comme celles de Soudâbeh ou Gordâfarin dans le *Shâhnâmeh*.

Ce qui est intéressant, c'est que certains personnages féminins d'Azerbaïdjân ont pénétré dans la culture d'autres pays. Cendrillon, personnage populaire des contes européens, a été inspirée par un personnage légendaire azéri nommé Fâtmâ Bâdje. Cela démontre que notre culture a été accueillie par d'autres pays tandis qu'elle est méconnue en Iran.

La même situation est également visible à propos de la littérature et de la culture persanes: les ouvrages, aujourd'hui encore les plus connus en Iran concernant l'histoire et la littérature persanes, ont été rédigés par des chercheurs étrangers comme Edward Brown ou Gustave Lebon. Dans mon premier article nommé «l'Humiliation culturelle», j'ai largement étudié et critiqué le manque d'activité des érudits iraniens dans l'historiographie de notre pays. Cet article fut publié en 1974 dans le magazine de *Naguin* dirigé à l'époque par Mahmoud Enâyat.

J'aimerais raconter une petite histoire à propos de vous, M. Bâghbân Karimi. Une fois, à l'âge de 8 ans, j'avais été absente à l'école. Je n'étais pas donc au courant des devoirs à préparer pour le jour suivant. Votre fille, Ouldouz, était alors ma camarade de classe. Je me suis rendue chez vous pour qu'Ouldouz me renseigne. J'ai sonné. Vous êtes venu à la porte et m'avez dit qu'elle était sortie avec sa mère et vous m'avez demandé mon adresse. Le soir à 10 heures, vous êtes venu chez moi avec votre fille pour m'informer des devoirs du lendemain.

B. K.: (en riant) Quel beau souvenir vous avez gardé de moi! J'en suis vraiment heureux. Mais je ne m'en souviens pas. Ce souvenir me rappelle *Où est la maison de l'ami*[3], le film d'Abbâs Kiârostami.

***La Revue de Téhéran* vous remercie de nous avoir accordé cet entretien. ■**

---

1. Ecrivains et journalistes révolutionnaires turcs, basés à Istanbul.
2. La langue azérie est à l'origine une ancienne langue iranienne et c'est avec l'installation des tribus turcophones à partir du IXe siècle que le turc commence à dominer en Azerbaïdjân durant l'ère seldjoukide. Ceci explique pourquoi de nombreux poètes médiévaux iraniens de langue persane étaient originaires d'Azerbaïdjân mais n'ont jamais composé en turc. Ils n'étaient pas turcophones. De même, en Iran, dans les milieux académiques, on précise généralement «turc azéri» pour faire la distinction avec l'azéri originel, éloigné du turc, qui est toujours parlé dans des régions reculées des provinces de l'Azerbaïdjân iranien.
3. À l'école du village de Koker, dans une classe d'enfants de huit ans, Mohammad néglige de faire ses devoirs pour la troisième fois sur son cahier : son maître lui dit que s'il oublie une quatrième fois, il sera renvoyé sur-le-champ. Ce soir-là, Ahmad, l'un de ses camarades et son voisin de classe, s'aperçoit, alors qu'il se prépare à faire ses devoirs, qu'il a rapporté chez lui par erreur le cahier d'un camarade de classe. Sachant qu'il risque d'être renvoyé s'il ne rend pas ses devoirs, il part à sa recherche, dans la ville de Poché. Mais la route est longue et difficile, l'adresse imprécise, et le temps bien court jusqu'au lendemain où les devoirs devront être rendus... (https://fr.wikipedia.org/wiki/O%C3%B9_est_la_maison_de_mon_ami_%3F)

Hossein Farajiân, le célèbre forgeron iranien

Dr Manouchehr Moshtagh Khorasani

Hossein Farajiân (Iran) était un célèbre forgeron iranien, né à Zanjan, en Iran, une ville renommée pour ses sabres, épées et couteaux. Il est mort le samedi 26 Esfand 1386 [17 mars 2007]. Ostâd Farajiân, ayant appris son métier du célèbre maître forgeron Yahya Yaghubim, avait atteint une telle renommée que ses épées et poignards ont été exposés au Musée Sanâye Dasti-e Irân (Musée de l'Artisanat) à Téhéran. Nous présentons ici quelques-unes de ses œuvres, en commençant par trois *ghameh* d'Ostâd Farajiân. Deux des lames de ces épées courtes sont en acier, tandis que la troisième est en bronze.

***Ghameh* 1**

La lame est à double tranchant et porte quatre rainures. La poignée est faite de deux plaques en corne noire. Les plaques sont fixées à la soie de l'épée par trois rivets, sur chacun desquels se trouve une tête en laiton. Le fourreau est fait de deux plaques de bois collées l'une contre l'autre et recouvertes de cuir. Les garnitures du fourreau et de la chape sont en cuivre. La lame est forgée à la main et gravée à l'acide, et porte les inscriptions suivantes:

Sourate 103, Al-‘Asr (Le temps), trois versets: "*Au nom d'Allah, le Tout Miséricordieux, le Très Miséricordieux. 1. Par le Temps! 2. L'homme est certes, en perdition, 3. sauf ceux qui croient et accomplissent les bonnes œuvres, s'enjoignent mutuellement la vérité et s'enjoignent mutuellement l'endurance.*"

Sourate 110, An-Nasr (Le secours), trois versets: *"Au nom d'Allah, le Tout Miséricordieux, le Très Miséricordieux. 1. Lorsque vient le secours d'Allah ainsi que la victoire, 2. et que tu vois les gens entrer en foule dans la religion d'Allah, 3. alors, par la louange, célèbre la gloire de ton Seigneur et implore Son pardon. Car c'est Lui le grand Accueillant au repentir"*.

Sourate 113, Al-Falaq (L'aube naissante), cinq versets: *"Au nom d'Allah, le Tout Miséricordieux, le Très Miséricordieux.* 1. *Dis: «Je cherche protection auprès du Seigneur de l'aube naissante, 2. contre le mal des êtres qu'Il a créés, 3. contre le mal de l'obscurité quand elle s'approfondit, 4. contre le mal de celles qui soufflent [les sorcières] sur les nœuds, 5. et contre le mal de l'envieux quand il envie*."

Sourate 114, An-Nâs (Les gens), six versets: *"Au nom d'Allah, le Tout Miséricordieux, le Très Miséricordieux. 1. Dis: «Je cherche protection auprès du Seigneur des hommes. 2. Le Souverain des hommes, 3. Dieu des hommes, 4. contre le mal du mauvais conseiller, furtif, 5. qui souffle le mal dans les poitrines des hommes, 6. qu'il (le conseiller) soit un djinn, ou un être humain.*

Près de la poignée, des inscriptions révèlent le nom du forgeron, Hossein Farajiân, ainsi que la phrase "Il n'y a pas de main au-dessus de la main de Dieu"."



▲ *Ghameh 1: Longueur totale: 63 cm*
Largeur de la lame au fort: 5 cm
Largeur de la lame au milieu: 5 cm
Poids sans fourreau: 771 g
Poids avec fourreau: 1185 g

***Ghameh* 2**

La lame est à double tranchant et porte cinq rainures. La poignée est faite de deux plaques de corne noire. Les plaques sont fixées à la soie de l'épée par trois rivets, sur chacun desquels se trouve une tête en laiton. Le fourreau est fait de deux plaques de bois collées l'une contre l'autre et recouvertes de cuir. Les garnitures du fourreau et de la chape sont en fer. La lame est en bronze et porte les inscriptions ciselées suivantes: "*Cette lame est pour chasser le lion céleste. Il est l'épée du Vakil, le roi qui conquiert le pays. Il gardera toujours la clé de la victoire dans sa main. La main qui tient la poignée de cette épée.*"

Notez que les inscriptions ci-dessus sont les mêmes que celles qui sont incrustées d'or sur les lames d'acier damas des deux sabres de Karim Khân Zand se trouvant l'un au Musée Militaire de Téhéran et l'autre au Musée Pârs à Shirâz (voir Moshtagh Khorasani, 2006: 492-494, Cat 122, Cat 123).

D'autres inscriptions en persan sur le revers de la lame proviennent du *nohekhâni* (deuil de l'Imâm Hossein) ou du *ta'ziyeh* (représentation de la passion de l'Imâm Hossein) pendant le mois de Moharram.

"*Le jour de l'Ashourâ, le roi assoiffé [se référant à l'Imâm Hossein] a dit:" Se sacrifier pour son ami n'est pas difficile, [oui] j'ai soif [mais] soif de justice et de liberté, sinon je n'ai pas soif du tout.*"

> Ostâd Farajiân, ayant appris son métier du célèbre maître forgeron Yahya Yaghubim, avait atteint une telle renommée que ses épées et poignards ont été exposés au Musée Sanâye Dasti-e Irân (Musée de l'Artisanat) à Téhéran.

Près du fort de la lame, on peut lire les inscriptions suivantes gravées en arabe: "*Yadollahi fogho aydahum*" (Il n'y a pas de main au-dessus de la main de Dieu). Sur le revers de la lame, on trouve les inscriptions suivantes gravées en persan:

"*Hier, Ahmad a brisé les idoles avec l'aide d'Ali, et il a détruit le blasphème pour la justice d'Ali. La personne qui, avec son épée, a fait perdre à Gabriel son bouclier, n'est autre que Ali, l'épée de Dieu... Le monde entier est fait de gouttes d'eau, et Hossein est la mer, toutes les bonnes gens sont ses serviteurs, et Hossein en est le seigneur. J'ai peur qu'il pardonne même à son tueur parce que Hossein est si généreux et miséricordieux.*"

Près du fort de la lame, on trouve des inscriptions gravées en persan: «*Sakht-e Hossein Farajiân Zanjân*» (Fait par Hossein Farajiân [à] Zanjân).





▲ *Ghameh 2: Longueur totale: 63,5 cm*
Largeur de la lame au fort: 4,4 cm
Largeur de la lame au milieu: 4,4 cm
Poids sans fourreau: 607 g
Poids avec fourreau: 762 g

***Ghameh* 3**

La lame est à double tranchant et porte trois rainures. La poignée est faite de deux plaques en corne noire. Les plaques sont fixées à la soie de l'épée par trois rivets, dont les têtes de chacune sont décorées de filigranes. Le fourreau est fait de deux plaques de bois collées l'une contre l'autre et recouvertes de cuir. Les garnitures du fourreau et de la chape sont en argent filigrane. La lame en acier est forgée à la main et porte les inscriptions suivantes ciselées en or:

Sourate 48, Al-Fath (La victoire éclatante)

1. *Nous t'avons accordé une victoire éclatante,*

et *Amal-e Hossein Farajiân (travail de Hossein Farajiân).* Le tableau à la page suivante montre les dimensions du *ghameh*.

Qaddâre

La lame est à un seul tranchant et porte trois







▲ *Ghameh 3: Longueur totale: 44,2 cm*
Largeur de la lame au fort: 3,8 cm
Largeur de la lame au milieu: 3,7 cm
Poids sans fourreau: 365 g
Poids avec fourreau: 529 g

rainures. La poignée est faite de deux plaques de corne noire. Les plaques sont fixées à la soie de l'épée par trois rivets, sur chacun desquels se trouve une tête en laiton. Le fourreau est fait de deux plaques de bois collées l'une contre l'autre et recouvertes de cuir. Les garnitures du fourreau et de la chape sont en cuivre. La lame en acier forgée à la main est gravée à l'acide et porte les inscriptions suivantes:

Sourate 23, Al-Mu'minûn (Les croyants): 115. *Pensiez-vous que Nous vous avions créés sans but, et que vous ne seriez pas ramenés vers Nous?*

Sourate 48, Al-Fath (La victoire éclatante): *Au nom d'Allah, le Tout Miséricordieux, le Très Miséricordieux.* 1. *En vérité Nous t'avons accordé une victoire éclatante*

Sourate 61, As-Saff (Le rang), 13. *...un secours [venant] d'Allah et une victoire prochaine.*

On trouve également sur la lame l'inscription gravée à l'acide "*Hossein Farajiân*".





▲ *Qaddâre: Longueur totale: 71,5 cm*
Largeur de la lame au fort: 4,5 cm
Largeur de la lame au milieu: 4,5 cm
Poids sans fourreau: 864 g
Poids avec fourreau: 1318 g

Akenakes

Il existe différents types d'*akenakes*, mot qui désigne une courte épée achéménide à double tranchant. Certains *akenakes* en or étaient des cadeaux royaux du roi à ses satrapes et à ses hauts commandants militaires (voir Moshtagh Khorasani, 2006: 406-407, fig. 49). Cependant, la majorité d'entre eux avaient des lames en fer (voir Moshtagh Khorasani, 2006: 408, fig. 50). Toutefois, il existe encore des exemplaires en bronze. Basé sur les prototypes en or, il nous a été possible de dessiner le modèle d'un *akenakes* sur du papier. Puis nous avons copié les inscriptions royales du roi Xerxès à Persépolis et collé les phrases sur le modèle d'*akenakes* en papier. Ensuite, nous avons envoyé ce modèle à Haj Hossein Farajiân. La fabrication de la lame fut un processus difficile. Cependant, Ostâd Farajiân a

réussi à couler la lame du *akenakes* en bronze, et le résultat final est impressionnant. Le ciselage de la lame fut également un processus laborieux, car les inscriptions devaient être écrites en cunéiforme. Les inscriptions en vieux persan en cunéiforme se lisent ainsi:

[1-6] *Ahuramazda est un grand dieu, qui a créé cette terre, qui a créé le ciel, qui a créé l'homme, qui a créé le bonheur pour l'homme, qui a fait de Xerxès le roi, roi de nombreux rois, commandant de nombreux commandants.*

[6-11] *Je suis Xerxès, le grand roi, le roi des rois, le roi de tous les pays et de nombreux hommes, le roi de cette grande terre, le fils de Darius, un Achéménide.*

[11-17] *Le roi Xerxès dit: "Par la faveur d'Ahuramazda, j'ai construit cette porte de toutes les nations. Beaucoup d'autres choses magnifiques ont été construites dans cette Persépolis (Pârsâ), que j'ai construite et que mon père avait construite. Tout ce qui a été construit et semble beau - tout ce que nous avons construit par la faveur d'Ahuramazda".*

Il existe différents types d'akenakes, mot qui désigne une courte épée achéménide à double tranchant. Certains akenakes en or étaient des cadeaux royaux du roi à ses satrapes et à ses hauts commandants militaires

[17-20] *Le roi Xerxès dit: "Qu'Ahuramazda me garde, mon royaume, ce qui a été construit par moi, et ce qui a été construit par mon père. Cela, en effet, Ahuramazda peut le préserver".*

Les plaques sont fixées à la soie de l'épée par trois rivets. Le fourreau est fait de deux plaques de bois d'érable collées l'une contre l'autre. La garniture du fourreau et la chape sont ciselées d'images de Persépolis et d'Apadana. La surface du fourreau de bois est sculptée et plus tard incrustée de figures de bouquetins faites d'un bois de couleur claire. Ces images de bouquetins sont également basées sur les reliefs de Persépolis.





▲ *Akenakes: Longueur totale: 66 cm*
Largeur de la lame au fort: 6 cm
Largeur de la lame au milieu: 5 cm
Poids sans fourreau: 1300 g
Poids avec fourreau: 1900 g

***Shamshir* 1**

Le pommeau et la croisière sont en bronze émaillé. La poignée est faite de deux plaques de corne noire. Les plaques sont fixées à la soie de l'épée par trois rivets. Le fourreau est fait de deux plaques de bois collées l'une contre l'autre et recouvertes de cuir marron. Les garnitures du fourreau et de la chape sont en bronze émaillé. La lame est courbée et à un tranchant, elle est en acier à motifs en chevrons. Au centre de la lame se trouvent sept encoches rectangulaires portant plusieurs roulements en acier. De même, on retrouve deux encoches avec des roulements sur le fort de la lame. La décoration sur la lame est composée d'un médaillon à invocation religieuse, portant le nom du souverain Shâh Abbâs *Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Abbâs* (Le serviteur du Roi de droit divin, Abbâs) et de la signature du forgeron *Amal-e Hossein Farajiân* (travail de Hossein Farajiân) tous deux incrustés d'or.

***Shamshir* 2**

Le pommeau et la croisière sont en laiton. La poignée est faite de deux plaques de corne noire. Les plaques sont fixées à la soie de l'épée par trois rivets. Le fourreau est fait de deux plaques de bois







▲ *Shamshir 1: Longueur totale: 93 cm*
Largeur de la lame au fort: 5 cm
Largeur de la lame au milieu: 4,5 cm
Poids sans fourreau: 1300 g
Poids avec fourreau: 1800 g

collées l'une contre l'autre et recouvertes de cuir marron. Les garnitures du fourreau et de la chape sont en bronze. La lame est courbée et à un tranchant. La lame est en acier. La décoration sur la lame est composée d'un médaillon portant le verset 13 de sourate 61 As-Saff (Le rang*) "Secours [venant] d'Allah et une victoire prochaine"* et de la signature du forgeron *Amal-e Hossein Farajiân* (travail de Hossein Farajiân), tous deux incrustés d'or.

Shamshir 3

Le pommeau et la croisière sont en acier. La croisière est incrustée d'or et porte les inscriptions *"Livre du Roi" d'un côté* et "*Simorgh*" sur l'autre côté. La poignée est faite de deux plaques en corne noire. Les plaques sont fixées à la soie de l'épée par trois rivets. On trouve une pièce de monnaie de la période qâdjâre sur chaque rivet, dans l'ensemble six pièces. Le fourreau est fait de deux plaques de bois collées l'une contre l'autre et recouvertes de cuir marron. Les garnitures du fourreau et de la chape sont en acier. La lame en acier est courbée et à un tranchant. Sur le côté avant de la lame, on peut lire les inscriptions incrustées d'or du chapitre de "Rostam et Sohrâb" du *Shâhnâmeh* (Livre des Rois) de Ferdowsi:

"Il l'a jeté comme un lion. Il savait même qu'il ne pourrait pas résister.







▲ *Shamshir 2: Longueur totale: 93 cm*
Largeur de la lame au fort: 3,5 cm
Largeur de la lame au milieu: 3,1 cm
Poids sans fourreau: 900 g
Poids avec fourreau: 400 g

Il sortit sa lame légère du milieu de sa ceinture et déchira le ventre du lion éveillé.

Il se tordit de douleur et soupira ensuite. Il pensa au bien et au mal pendant un court instant.

Il lui a dit: "Mon ennemi, c'est ma faute, je t'ai donné la clé en me donnant du temps".

Ce n'est pas votre faute car ce destin m'a tiré dessus et m'a tué"

(Khaleqi Motlag, vol 2, pp. 185-186, versets 853-857)

Au bord du tranchant de la lame, de ses deux côtés, on peut lire des inscriptions gravées à l'acide et extraites du chapitre de "Rostam et Esfandiyar" du Livre des Rois de Ferdowsi, d'un côté:

"*Il a tiré une flèche sur le casque de Rostam comme si c'était la méthode des archers à cheval* [c'est un verset qui est seulement attribué à Ferdowsi].

Le champion a placé une flèche dans son arc immédiatement pendant que le Simorgh lui avait dit comment tirer sur un homme.

Il a tiré la flèche dans l'œil d'Esfandiyar et le monde est devenu noir devant les yeux de cet homme célèbre.

Il plia la tête de ce grand cyprès pour que toute connaissance et toute grandeur le quittent.

(Khaleqi Motlag, vol. 5, pp. 1381-1383, verset 412).

Sur le même côté de la lame, sur le fort, on trouve les inscriptions:

Amal-e Hossein Farajiân (travail de Hossein Farajiân) et *Sāheb Manouchehr* (propriétaire Manouchehr).

Sur l'autre côté de la lame, se trouvent les inscriptions incrustées d'or du chapitre de "La grande guerre de Keykhosrow" du *Shâhnâmeh* de Ferdowsi:

"*Le conquérant du monde est venu avec une lame tranchante avec sa tête pleine de rancœur et son cœur plein d'animosité*

L'Afrasiyab ignorant a dit : "J'ai rêvé de ce jour"

Il a répondu: "Oh, faiseur de mal qui mérite le reproche et la réprimande".

Je parle du sang de ton frère d'abord".

(Khaleqi Motlag, vol. 4, p. 321, versets 2351-2353)

Sur ce même côté de la lame, celle-ci est gravée à l'acide et porte les inscriptions du chapitre de "Zahhâk" du *Shâhnâmeh* de Ferdowsi:

"*Le tablier en cuir, que les forgerons portent pendant le martelage*

Il l'a mis au-dessus de la lance et a provoqué une mutinerie dans le bazar

Il est devenu excité avec la lance dans sa main, en disant: "Ô croyants célèbres en Dieu

Toute personne qui est pour Fereydun devrait échapper à l'esclavage de Zahhâk".

(Khaleqi Motlag, vol. 1, p. 69, versets 228-231)

Sur le côté revers de la lame, sur le fort, on peut lire les inscriptions:

Sâm, Zâl, Rostam, Sohrâb. ■







▲ *Shamshir 3: Longueur totale: 94,5 cm*
Largeur de la lame au fort: 4 cm
Largeur de la lame au milieu: 3,8 cm
Poids sans fourreau: 1100 g
Poids avec fourreau: 2100 g

Paul Gauguin

Exposition au Grand Palais, Paris, 11 octobre 2017- 22 janvier 2018

Un artiste en fuite et en quête permanente de lui-même

Jean-Pierre Brigaudiot

Gauguin, l'homme, le peintre, le sculpteur, le céramiste, le graveur, bien qu'assez longtemps resté plus ou moins proche des impressionnistes et surtout de Pissaro, échappe délibérément aux mouvements et aux groupes artistiques de son temps, même s'il les a côtoyés, même s'il a éventuellement adhéré et participé à leurs activités, échappe et déborde car son œuvre n'est point réductible à l'un de ceux-ci. Dès la seconde moitié du dix-neuvième siècle, l'art, en France, est entré dans une phase de grandes mutations et d'interrogations sur sa propre nature comme sur ses finalités. Différents mouvements et écoles vont surgir et se tuiler, riches en substrats théoriques et esthétiques. Ainsi, certains artistes vont s'installer dans, par exemple, l'impressionnisme ou le symbolisme, alors que d'autres ne feront que passer là pour aboutir tout à fait ailleurs. En cette époque la question du réel se pose, avec évidemment celle de sa représentation. La photographie (pas encore reconnue comme art) y est certes pour quelque chose en offrant son réel «indéniable», celui de l'objectif, réel bien différent de celui proposé par la peinture. Pour certains artistes, cette profusion de mouvements et d'écoles sera un tremplin pour aller plus loin vers l'invention et la réinvention de l'art, en empruntant le chemin de la dissidence par rapport à l'Académie encore omniprésente. Ce qui conduira à de véritables révolutions du concept d'art - Picasso et Braque en sont des exemples guère plus tardifs. La scène artistique de l'époque où va œuvrer Gauguin n'est donc pas homogène et pour ceux des artistes qui entrent en dissidence en n'empruntant pas les voies de l'Académie, il faut penser l'art comme étant singulièrement différent; penser en termes de ruptures.



▲ *Affiche de l'exposition "Paul Gauguin"*

Peindre la peinture autrement

Si un artiste contemporain de Gauguin comme Van Gogh échappe à son époque par sa folie, par un isolement social et psychologique dramatique, Gauguin ne cessera de fuir les dogmes instaurés et de se fuir physiquement pour aller toujours et encore voir ailleurs; il est en quelque sorte un nomade de corps et d'esprit qui cherche cet ailleurs, qui cherche



▲ *Photos: Exposition Paul Gauguin au Grand Palais, Paris*

ce qui diffère de ce qu'il pense être et de là où il se trouve. La quête est certes celle de lui-même, qu'il voudrait autre, celle également d'un passé et de civilisations déjà fort mises à mal par «le progrès» colonial, quête également d'un Eden mythique et quête de nourritures spirituelles et formelles pour son œuvre. Ce que cherche cet artiste, c'est l'autrement, peindre autrement, dire autrement le monde, mais également vivre autrement que dans son cadre originel, une quête sans fin, pour lui, vers un passé à jamais révolu, un mode de vie que la «civilisation» a éradiqué, vers un rêve également, celui d'un homme bien singulier qui revitaliserait sa propre civilisation allant s'affaiblissant. Un tel choix n'est pas facile, et ce que l'histoire de l'art appelle les innovations en peinture n'a pas été reçu comme tel par le monde de l'art. Bien peu d'acteurs audibles de ce monde de l'art ont pris position pour défendre les impressionnistes ou Van Gogh, et bien d'autres encore dont Gauguin. Il a fallu de l'opiniâtreté et même du courage à ceux qui ont soutenu les artistes novateurs de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième, défendre ceux-ci contre des détracteurs acharnés et détenteurs de vérités absolues, le public et les professionnels de l'art.

> Gauguin ne cessera de fuir les dogmes instaurés et de se fuir physiquement pour aller toujours et encore voir ailleurs; il est en quelque sorte un nomade de corps et d'esprit qui cherche cet ailleurs, qui cherche ce qui diffère de ce qu'il pense être et de là où il se trouve.

Un destin tragique et une grave absence de reconnaissance de sa peinture.

Paul Gauguin, 1848-1903. Débute une vie active et prospère comme agent de change. La peinture le gagne aux alentours de ses 25 ans et il est autodidacte, ce qui est important et déterminant puisqu'il ne reçoit pas de formation académique et de ce fait est davantage prédisposé à l'expérimentation, en tous cas son potentiel







créatif est peu encombré de savoir-faire normé. L'impressionnisme l'attire et l'exposition actuelle du Grand Palais témoigne de son influence durable sur la peinture de Gauguin. Ses liens avec Pissarro et Degas lui permettront à la fois une initiation, puisqu'il est autodidacte, et une adhésion à un mouvement novateur. Lorsqu'il commence à exposer c'est avec les impressionnistes. Ensuite, il entame une quête qui sera sans fin, celle de l'autre, sous toutes ses formes: autres cultures, autres civilisations, autres modes de vie et en l'autre, il se cherche sans fin, persuadé de son propre génie. Voyages, puis une rencontre qui sera déterminante: celle d'Emile Bernard, le peintre, et séjour commun en Bretagne à Pont Aven. Epoque où le japonisme s'ancre fortement en France et apporte avec lui une représentation du réel qui va permettre une ouverture à des changements importants puisque l'art extrême-oriental ne connait pas les mêmes règles de figuration du réel et de l'espace que celles en vigueur en France. Gauguin commence à interroger le potentiel de renouveau de l'art occidental à travers les autres civilisations et zones géographiques. Cet intérêt pour les arts autres lui vaudra le label de peintre primitiviste dont l'intérêt se porte autant sur les formes d'art de ces civilisations souvent éteintes ou en voie d'acculturation que sur leur symbolique. Séjour aux Antilles, retour à Pont Aven où avec Emile Bernard, ils veulent aller au-delà de ce que put proposer l'impressionnisme, dont la dissolution de la forme par la lumière: cela se traduit avec Gauguin, par une affirmation du cerne autour des figures, des couleurs vives, de grands aplats et un dispositif formel synthétique. En cette petite Ecole de Pont Aven, Gauguin joue un rôle de leader, même si la peinture produite en cette école n'est pas homogène et varie selon les membres. Séjour tragique à Arles auprès de Van Gogh. Situation critique de Gauguin qui ne vend guère ses œuvres. 1891-1893, séjour à Tahiti où il travaille avec acharnement dans un contexte de vie plus facile qu'en France. Son retour en France est catastrophique du point de vue de la reconnaissance de sa peinture comme au plan financier. Il part à nouveau pour Tahiti où il souffre de manière persistante de l'absence de reconnaissance de son art, tant au plan local que par la métropole où seuls quelques critiques d'art et marchands portent de l'intérêt à son



œuvre. A Tahiti puis aux Iles Marquises, se voulant lui-même «sauvage», il mène néanmoins une vie amoureuse intense, se mêlant aux populations autochtones. Il fuit ou se fuit finalement vers les Iles Marquises, son paradis terrestre, où il meurt en 1903.

La peinture: au croisement d'une pluralité de tendances et mouvements.

L'exposition du Grand Palais semble assez profuse et exhaustive pour que le visiteur puisse se représenter l'ensemble de la démarche de Gauguin, ceci à partir d'un accrochage chronologique constitué essentiellement de petites œuvres. L'espace des salles est coupé de la lumière du jour, ce qui évite certes les éclairages variant avec le temps au dehors et l'heure. Comme quasiment toujours, pour ces expositions de l'art du passé, c'est un peu la cohue et atteindre les œuvres nécessite de se faufiler entre les groupes compacts des visites guidées. Gauguin est avant tout connu du large public pour sa peinture aux formes et figures cernées, cloisonnées, avec des couleurs vives, figures humaines exotiques ou natures mortes, celles-ci restant très cézaniennes. Un label va émerger pour désigner cette manière de peindre partagée notamment avec Emile Bernard: le synthétisme. Cela signifie une simplification des formes et des couleurs, ces dernières étant assez vives et arbitraires, sinon décoratives (une anticipation annonçant l'expressionnisme comme le fauvisme).

> Gauguin commence à interroger le potentiel de renouveau de l'art occidental à travers les autres civilisations et zones géographiques. Cet intérêt pour les arts autres lui vaudra le label de peintre primitiviste dont l'intérêt se porte autant sur les formes d'art de ces civilisations souvent éteintes ou en voie d'acculturation que sur leur symbolique.

Selon les œuvres et l'éclairage, il arrive que des jaunes et ocre jaune évoquent soudain une certaine peinture symboliste ou même une peinture de l'art nouveau, voire les arts décoratifs du début du vingtième siècle. Gauguin lui-même revendiqua cette dimension symboliste tant pour ses œuvres de Pont Aven que pour celles peintes à Tahiti ou aux Iles Marquises. Et à revoir l'œuvre de



Gauguin en cet accrochage du Grand Palais, la question peut se poser d'une similitude de la vision du monde de cet artiste peignant à Pont Aven ou peignant à Tahiti. Finalement, entre les Bretonnes de Pont Aven, à la fin du dix-neuvième siècle, et la nudité des Tahitiennes, le propos sur la peinture et la vision du monde sont comme mêmes. La lumière contribue indéniablement à cette relative similitude: la lumière bretonne est très particulière et éclaire le monde visible très différemment que ne peut le faire la lumière grise de Paris ou celle du soleil méditerranéen. La lumière de Tahiti joue peut-être d'une certaine manière comme celle de Pont Aven. Sauf exception, les formats sont de petites et moyennes dimensions, ceci étant sans doute pour partie dû au fait qu'il ne s'agit plus de peinture d'atelier faite d'après les pochades réalisées sur le vif, même si l'exposition montre un certain nombre d'études dessinées. C'est au cours de ce dix-neuvième siècle que beaucoup de peintres ont décidé de travailler totalement sur le vif, pour, comme les impressionnistes, capturer l'instant authentique, une certaine réalité et une immédiateté que la peinture d'atelier, si savante soit-elle, ne saurait rendre du fait d'une mise à distance du sujet à travers les procédures d'élaboration du tableau. D'autre part, la peinture de Gauguin n'est assurément pas une peinture d'atelier de celle qui s'élabore sur une longue durée. Lorsque les couleurs sont les plus vives, dans les périodes de Pont Aven comme dans celles de Tahiti, Gauguin prépare déjà un peu ce que sera l'expressionnisme au début du vingtième siècle. Certes, il est assez fréquent de trouver en une œuvre picturale un certain nombre d'affinités avec des œuvres qui l'ont précédée, mais on y trouve également des annonces de ce qui va suivre; sans doute en va-t-il ainsi d'œuvres assez fortes pour aller au-delà de celles qui les ont précédées tout en annonçant d'autres qui vont suivre. Ici l'œuvre de Gauguin semble se placer à un point de confluence, à la fois par ce qu'elle est en tant que peinture et sans doute en raison de son placement dans le temps.

Une pratique artistique hétéromorphe

L'exposition rappelle avec force la multiplicité des pratiques développées par Gauguin et fait la part belle aux sculptures, aux céramiques, à l'impression d'art et au dessin. La céramique, les objets et sculptures en différentes terres cuites, les objets utilitaires témoignent à la fois de la vie de Gauguin, de ses migrations et rencontres de lieux proches où situés à l'autre bout du monde, mais aussi de son mode de vie au cœur duquel il situe largement ses épouses ou compagnes, celles qui sont au cœur même de son œuvre. Et ici, en céramique autant qu'en peinture, l'œuvre fourmille de symboles, ceux de la chrétienté ou ceux des civilisations polynésiennes, mais aussi ceux issus de la civilisation grecque par exemple. La céramique pratiquée par Gauguin a cette caractéristique de se donner davantage comme objet d'art, c'est-à-dire sculpture, que comme objet fonctionnel. Gauguin, en cette diversité formelle et technique qu'il met en œuvre, se montre particulièrement inventif, étonnamment inventif pour un autodidacte, pourrait-on penser. Mais l'autodidacte n'est point enfermé par le savoir faire dans la seule technique, et le domaine de la terre modelée, enrichie

> La céramique pratiquée par Gauguin a cette caractéristique de se donner davantage comme objet d'art, c'est-à-dire sculpture, que comme objet fonctionnel. Gauguin, en cette diversité formelle et technique qu'il met en œuvre, se montre particulièrement inventif, étonnamment inventif pour un autodidacte, pourrait-on penser. Mais l'autodidacte n'est point enfermé par le savoir faire dans la seule technique, et le domaine de la terre modelée, enrichie d'ajouts divers, cuite et recuite, vernie partiellement, est sans cesse celui de l'invention et de la pure création.

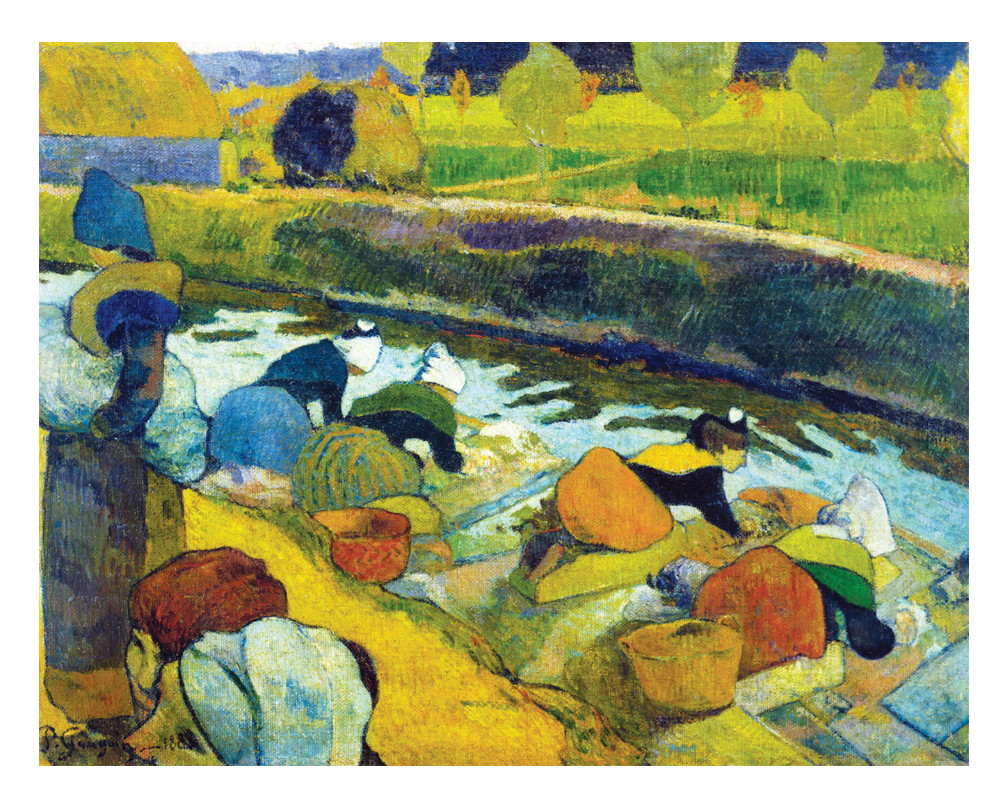


d'ajouts divers, cuite et recuite, vernie partiellement, est sans cesse celui de l'invention et de la pure création. Par ailleurs, Gauguin va pratiquer la sculpture à proprement parler, le plus souvent sur bois, en petites ou en grandes dimensions, une sculpture où une certaine brutalité formelle va de pair avec la morphologie des Tahitiennes, sculpture qui se donne fréquemment comme totémique et symbolique, bois brut ou polychromé. Et les techniques d'impression pratiquées par Gauguin se montrent tout autant inventives et innovatrices. L'œuvre imprimée, les estampes sont d'abord gravées sur zinc avant que l'artiste ne passe au bois gravé qui donne par nature au trait et aux figures un aspect à la fois expressif et rustique. Puis Gauguin pratique le monotype et l'empreinte où il opère en une succession de reprises. C'est un travail remarquable. En céramique et dans le domaine de l'impression, les œuvres apparaissent comme étant une suite d'expérimentations, de recherches et d'inventions. Cela donne et renforce de Gauguin une image d'artiste boulimique, comme il en sera de Picasso et de sa capacité créatrice, de l'expérimentation et de la fuite permanente vers un ailleurs; dès lors, on pourrait rêver d'un Gauguin qui, n'ayant pas été dans une situation financière aussi difficile, aurait pu se procurer tous les matériels et matériaux répondant à son besoin de créer.

Gauguin, artiste génial et mal reçu par le monde de l'art de son époque

Gauguin a produit une œuvre magnifique qui déborde les catégories mises en place par l'histoire de l'art, œuvre impressionniste pour partie, il a fait partie de l'Ecole de Pont Aven, elle





est également symboliste, primitiviste, synthétiste, quelquefois elle est proche de la peinture des nabis et rencontre le japonisme. Cette œuvre est marquée par une grande inventivité qui en fera longtemps une référence pour les artistes des générations suivantes, œuvre dont on retrouve ainsi les traces dans des mouvements artistiques bien postérieurs à sa réalisation. C'est autant par ses formes et leur organisation, par ses couleurs, par sa manière d'aller à l'essentiel en éradiquant l'anecdotique que par ce qu'elle implique comme postures dans la représentation du visible que cette œuvre résonne si fort. Visitant cette exposition, j'ai rencontré bien davantage d'allusions et d'accointances de cette œuvre que ne le disent les cartels et le catalogue; ainsi, la couleur vive en aplat fait soudain surgir la miniature persane, comme elle a pu le faire pour Klimt ou d'autres encore. Est-ce cela une œuvre géniale: être singulière et inventive, et porter en elle une multiplicité d'allusions au meilleur de l'art du monde entier? Le propos de cette œuvre est ainsi unificateur: nous sommes tous humains, notre vie et notre mort sont mêmes pour chacun de nous.

Exposition fort riche en découvertes et redécouvertes, exposition conforme aux capacités d'accrochage des salles du Grand Palais, judicieusement parsemée d'œuvres d'artistes proches de Gauguin, exposition bien documentée sans n'être que cela. Aux œuvres s'ajoutent quelques vidéos qui y donnent autrement accès, plus pédagogiquement, ce qui n'est pas rien en muséologie. La RMN (réunion des monuments nationaux), dont fait partie le Grand Palais témoigne ici d'un remarquable professionnalisme! Le catalogue, évidemment, est magnifique mais très onéreux et, heureusement, un certain nombre de fascicules liés à des mensuels artistiques offrent une alternative allégée à ce catalogue. ■

Le déplacement de la capitale aura-t-il lieu un jour?

Samuel Hauraix

L'idée de ce déplacement de Téhéran est sur la table depuis plusieurs décennies. De nombreux arguments sont mis en avant pour justifier un tel projet, parmi lesquels le risque d'un tremblement de terre majeur. Seulement aujourd'hui encore, cette relocalisation n'a pas lieu. Et l'impulsion politique ne semble pas être au rendez-vous. Résultat, certains observateurs restent sceptiques quant à une concrétisation.

«*Téhéran, une capitale en sursis*», «*Téhéran ne sera plus la capitale de l'Iran d'ici 2025*»… Voilà ce qu'affichaient plusieurs titres de la presse française et internationale. C'était il y a près de 10 ans. Pourtant, aujourd'hui en 2018, la capitale iranienne n'a pas bougé et on se demande si ce projet est encore d'actualité alors que le gouvernement iranien doit faire face à de nombreuses problématiques extérieures et intérieures. Les récentes manifestations qui ont secoué le pays, de fin décembre 2017 et du début d'année, en sont la dernière illustration.

Ce projet de déplacement de la ville date de bien avant la dernière décennie. Il est d'ailleurs important de rappeler que l'Iran a une longue histoire avec le changement de ses capitales. Selon notre recensement (lire *La Revue de Téhéran* n° 145 de décembre 2017), plus de… 40 villes (et même 50 selon d'autres) auraient fait office de points névralgiques du pays depuis le début de son histoire, dont certaines situées en dehors des frontières iraniennes aujourd'hui. Téhéran, elle, est désignée capitale de la Perse de l'époque, sous la dynastie qâdjâre (1786-1925), à la fin du XVIIIème siècle. Près de deux siècles plus tard, le pouvoir en place envisage l'idée d'une délocalisation. Selon certaines sources, ce projet daterait initialement de quelques années avant la Révolution de 1979. D'autres évoquent plutôt les années 1990.

Une croissance démographique continue

Comment justifier un tel projet? Les arguments d'aujourd'hui sont encore nombreux. D'abord parce que cette ville de plusieurs dizaines de milliers d'habitants au départ s'est transformée en mégalopole majeure de la région. D'un million d'habitants en 1950, Téhéran serait bientôt sur le point de passer le cap des neuf millions (sans compter l'agglomération). Et selon de récentes projections des Nations Unies, elle devrait encore gagner un million supplémentaire dans la décennie à venir. Soit un taux de croissance de 15% sur 12 ans. À titre de comparaison, celui d'une ville de taille similaire comme Paris n'est que de 6%, sur la même période (de 2018 à 2030).

Cette croissance démographique induit logiquement son lot de problématiques propres aux villes géantes et auxquelles Téhéran n'échappe pas. Il est bien sûr ici question de la pollution. Fin décembre 2017, la ville a connu un énième épisode du genre, imposant la fermeture temporaire des écoles de la ville. La capitale atteint des pics très largement au-dessus des recommandations faites par l'Organisation Mondiale de la Santé.

Mais le principal argument à la délocalisation tient plutôt à la géographie de la ville. Téhéran, bordée au nord par les montagnes de l'Alborz, s'est étendue sur plusieurs failles sismiques. Tant et si bien que depuis des années, nombre de spécialistes prédisent un tremblement de terre majeur. «*Un séisme y*

58

provoquerait une catastrophe aux conséquences irréparables. Un tremblement de terre de magnitude 7 ferait des millions de morts et de blessés à Téhéran», s'alarmait (1) par exemple Bahrâm Akkasheh, l'un des sismologues iraniens qui s'est le plus exprimé sur le sujet et pour qui le choix de Téhéran comme capitale s'est fait «*par erreur*». Il n'est pas le seul à faire la projection d'une telle catastrophe. Dans une récente interview, fin 2017, accordée à l'agence de presse iranienne ISNA, Ali Beytollâhi, responsable du Centre iranien de recherche du développement urbain et des routes, livrait une estimation comparable: un séisme de magnitude 7,5 ferait un million de victimes.

La crainte du fameux tremblement de terre

Ce sentiment de vulnérabilité a été renforcé ces dernières années avec le terrible tremblement de terre de Bam, en 2003. La catastrophe a fait près de 30 000 morts, des dizaines de milliers de blessés et quasiment détruit dans son intégralité la célèbre citadelle, située dans la province de Kerman dans le sud-est du pays. «*Ce séisme a causé une émotion très forte en Iran*», nous confirme Bernard Hourcade, géographe, directeur de recherche émérite au Centre national français de la recherche scientifique. Si

> Comment justifier un tel projet? Les arguments d'aujourd'hui sont encore nombreux. D'abord parce que cette ville de plusieurs dizaines de milliers d'habitants au départ s'est transformée en mégalopole majeure de la région. D'un million d'habitants en 1950, Téhéran serait bientôt sur le point de passer le cap des neuf millions (sans compter l'agglomération). Et selon de récentes projections des Nations Unies, elle devrait encore gagner un million supplémentaire dans la décennie à venir.

bien que selon ce dernier, qui rappelle le rapport de l'Agence japonaise de coopération internationale (fin années



▲ *Téhéran, Photo par Shâyân Mehrâbi*

1990) évaluant la forte menace pour Téhéran, le traumatisme reste encore bien présent dans la tête des Iraniens. En particulier chez les Téhéranais: «*Ce n'est pas la psychose du Japon ou à San Francisco mais la population a conscience. Tout le monde a cette culture du tremblement de terre.*» Si les séismes plus ou moins importants sont fréquents dans le pays, ce sentiment a sans doute été réveillé plus récemment encore après la dernière secousse d'ampleur, dont les médias français ont largement fait l'écho, dans la province de Kermânshâh, en novembre 2017 (plusieurs centaines de victimes).

Au lendemain du drame de Bam, Hassan Rohani, à l'époque secrétaire du Conseil suprême de sécurité nationale (CSNS), déclarait au journal *Hayat-e No*: «*Le CSNS examinera prochainement un projet de délocalisation de la capitale de Téhéran.*» Celui qui deviendra président de la République islamique, 10 ans plus tard, assure que le premier projet du genre avait été proposé en 1991, «*mais, qu'en raison de la résistance de certaines franges du pouvoir, le plan a été suspendu*». La question de cette volonté politique est bien sûr centrale pour mener à bien un projet d'une telle ampleur. Car malgré cette envie affichée en 2004, le projet ne se concrétise pas. Onze ans plus tard, en juin 2015, le Conseil des Gardiens annonce la création d'une commission qui doit statuer sur le sujet (2). Seulement deux mois après, le ministre du Développement urbain rapporte que le plan de relocalisation est rejeté (3). Raison invoquée: «*Le centre de recherche de l'Assemblée consultative islamique a, il y a des années, trouvé des preuves convaincantes sur le fait que cette délocalisation ne profiterait pas au pays.*»

Fin 2015, le projet revient pourtant sur le devant de la scène. On parle alors du «projet d'examen de la faisabilité du déménagement de la capitale politique et administrative, et de décentralisation



▲ *La présence de personnes dans les rues de Téhéran après le tremblement de terre, décembre 2017*



▲ *Téhéran, bordée au nord par les montagnes de l'Alborz, s'est étendue sur plusieurs failles sismiques.*

de la population de Téhéran». Dans un long entretien paru dans le journal *Shargh*, Hâmed Mazâheriân, adjoint au ministre du Développement urbain, décrit Téhéran comme une «*ville chaotique, désorganisée et inefficace*». Et il énumère les problèmes de «*pollution, des phénomènes de marginalisation, de la disproportion entre le nombre d'habitants et les ressources du pays, des problèmes de circulation, l'augmentation des problèmes sociaux, la pauvreté…*» Le responsable précise un point important: «*En cas de déménagement, Téhéran continuera de rester le centre économique et culturel du pays.*» Ce qui confirme bien l'idée d'une délocalisation politique de la capitale.

Construire une ville nouvelle?

Dès lors, deux possibilités. La première issue serait la création d'une nouvelle ville. L'exemple le plus célèbre est sans doute Brasilia, devenue capitale brésilienne en 1960, après avoir été édifiée… quelques années plus tôt, avec le concours d'Oscar Niemeyer. L'autre scénario serait le déplacement vers une

Dès lors, deux possibilités. La première issue serait la création d'une nouvelle ville. L'exemple le plus célèbre est sans doute Brasilia, devenue capitale brésilienne en 1960, après avoir été édifiée... quelques années plus tôt, avec le concours d'Oscar Niemeyer. L'autre scénario serait le déplacement vers une ville déjà existante. La Turquie a fait ce choix en déplaçant sa capitale, en 1923, d'Istanbul à Ankara. Quid du cas iranien?

ville déjà existante. La Turquie a fait ce choix en déplaçant sa capitale, en 1923, d'Istanbul à Ankara. Quid du cas iranien? C'est sans doute ici qu'une partie de l'équation coince. Hâmed Mazâheriân l'avouait à l'époque: «*Il existe différentes possibilités, mais aucune région ne l'emporte sur les autres. L'idée de la création d'une nouvelle ville a plus de partisans. On regarde quelques régions à Semnân* (près de Téhéran à l'est).» Par le passé, il a été question de ramener la capitale à Ispahan (capitale du pays sous les Safavides au XVIIème siècle), un choix préconisé par le sismologue, Bahrâm Akkasheh. Ou encore d'une implantation à Parand, à une trentaine de kilomètres au sud-ouest de la mégalopole.

Les problèmes de Téhéran *«sont propres à toutes les grandes villes, comme Paris ou Londres»*. Déplacer la capitale, ce serait également déplacer les phénomènes de pollution et autres, ailleurs. Un avis partagé par Bernard Hourcade selon lequel il est *«utopique»* d'imaginer le transfert de *«15 000 emplois et environ 100 000 personnes»* dans le cas d'une relocalisation purement administrative. Les Téhéranais auraient-ils seulement envie d'un tel départ?

Pour certains observateurs, le nom de la ville «hôte» ou nouvelle, importe peu. C'est le cas de Dariush Borbor, éminent architecte, récompensé par de nombreux prix nationaux et internationaux, et considéré par certains comme étant le «*père de l'urbanisme moderne iranien*». L'idée de transférer la capitale de Téhéran à Ispahan par exemple lui semble «*presque impossible*, nous dit-il. *Transférer une cité de 10 millions de personnes prendrait presque 50 ans.*» Aussi pour lui, hormis l'enjeu sismique, dont il juge les évaluations du risque en victimes humaines «*très exagérées*», les problèmes de Téhéran «*sont propres à toutes les grandes villes, comme Paris*



▲ *Avenue Modjâhedin-e Eslâm, Téhéran*

ou Londres». Déplacer la capitale, ce serait également déplacer les phénomènes de pollution et autres, ailleurs. Un avis partagé par Bernard Hourcade selon lequel il est «*utopique*» d'imaginer le transfert de «*15 000 emplois et environ 100 000 personnes*» dans le cas d'une relocalisation purement administrative. Les Téhéranais auraient-ils seulement envie d'un tel départ? Dariush Borbor dit avoir réalisé une étude sur la question des mouvements de population, en partant de l'exemple de Kakhk, une bourgade de la province du Khorâssân, victime par le passé d'un tremblement de terre: «*Une petite ville avait été reconstruite dans un autre endroit. Mais quelques années après, tout le monde l'avait abandonnée pour se retrouver dans sa ville originale. Après cette expérience, j'avais indiqué aux autorités l'importance de la psychologie humaine. Les Parisiens aiment Paris, non?*»

Un coût difficile à évaluer

Outre l'argument affectif, se pose bien sûr la question du coût potentiel. Dans son entretien, Hâmed Mazâheriân, l'adjoint au ministre du Développement urbain, n'avait chiffré aucune estimation mais évoquait l'idée de «*la vente d'immeubles appartenant à l'État* [qui] *pourrait compenser une partie de ces coûts*.» Bernard Hourcade, pour qui l'enjeu d'une meilleure décentralisation reste malgré tout primordial pour le pays, semble moins convaincu: «*Le gouvernement est réaliste car il a déjà du mal à joindre les deux bouts. Surtout avec un pétrole à 50 dollars le baril* (ndlr: il était remonté à 70 $ à l'heure de ces lignes). *Construire une capitale coûterait 10 à 15 milliards par an.*» «*Ce coût est impossible à calculer*, reprend Dariush Borbor. *Dans tous les cas, ce serait plus facile et moins cher de régler les problèmes de Téhéran plutôt que de se déplacer.*»

Dominic Dudley, rédacteur chez *Gulf States News* et chroniqueur pour *Forbes*, qui travaille sur l'Iran depuis plus de dix ans, pense lui aussi que ce serait «*extrêmement coûteux et très sensible vis-à-vis de la corruption en ce qui concerne tous les contrats qui devraient être attribués. Ce projet est théoriquement réalisable car d'autres pays l'ont fait. Le plan a du sens compte tenu de la vulnérabilité de Téhéran face aux tremblements de terre, mais la question de savoir s'il existe une volonté politique suffisante et si la bureaucratie a la capacité de l'exécuter correctement.*» «*C'est possible mais il faut beaucoup d'argent*, abonde dans son sens Tarâneh Yaldâ, architecte et urbaniste, qui a collaboré au plan directeur de Téhéran. *Mahmoud Ahmadinejad* [ndlr: l'ancien président] *avait essayé de commencer à décentraliser mais ça n'a pas marché.*»

Difficile donc d'affirmer aujourd'hui qu'un jour la capitale sera déplacée. D'autant que comme le disait Hâmed Mazâheriân, «*l'idée du déménagement va au-delà de la durée d'un seul gouvernement*». Une indécision qui n'est pas sans rappeler un projet d'infrastructure très célèbre en France (l'aéroport international de Notre-Dame-des-Landes), né il y a plus d'un demi-siècle, et au sujet duquel le gouvernement a fini par trancher en en décidant l'abandon. ■

Sources:
- https://fr.sputniknews.com/international/201701201029705512-teheran-seismes-risque-transfert-capitale/
- https://financialtribune.com/articles/economy-domestic-economy/18715/moving-capital-from-tehran-pros-and-cons
- http://ifpnews.com/news/politics/local/irans-capital-relocation-plan-rejected/

Actualisation du mythe des Amazones d'Halicarnasse par Lucio Castagneri, ou l'ordre impérial occidental en peinture
(2ème partie)

Ezzedine Sghaïer
Université de Tunis

«*Seules les traces font rêver*»
R. Char, *La Parole est un archipel*,
Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1983.

Le peintre, dans son silence et sa réclusion, dépasse au plan de la forme l'œuvre originale du bas-relief, quand il transpose l'esthétique du dessin utilisée pour l'élaboration de son autoportrait. Mais il y a aussi tout le sens du génie du peintre-dessinateur qui se déploie à partir de ce dernier. Faut-il aussi comprendre que la perversion de toute l'entreprise initiale prend sens à partir des deux dernières œuvres réalisées? Car ces dernières dépassent, par leur hargne et leur fureur, le sens sédimenté du bas-relief, quoique le contexte de lutte des civilisations reste, dans sa contemporanéité, relativement identique à celui du IVe siècle. Ce qui importe aussi de souligner, c'est l'identification du processus de création du dessinateur. Car il marque nettement le passage des inscriptions des mosaïques, des formes informelles et des griffonnages sur le bas-relief, se présentant d'ailleurs comme des exercices tactiles reliant l'artiste à l'histoire ancienne vers son propre auto-engendrement. Lui, le dessinateur-sphinx né du mystère palimpsestique d'un objet archéologique se révèle, à travers sa renaissance, un passeur et un garant de l'héritage européen. L'atelier du peintre est une véritable icône de la modernité occidentale. Il relie le monde ancien au monde moderne.

C'est aussi dans ce cadre qu'il faut techniquement reprendre les représentations des deux gladiatrices, partageant équitablement l'espace de la toile. Celle-ci apparaît, par ailleurs, symétriquement divisée en deux parties bien égales, séparée d'une colonne aux traits architecturaux fondamentalement romains. La colonne, légèrement tirée vers l'avant, fait partie des monuments, eux aussi à leur tour alignés et remplissant spatialement le fond de la toile. Aussi la présence de l'obélisque, dressé à droite du tableau, renvoie-t-elle à la civilisation pharaonique et à l'imaginaire oriental. Au-dessus de celle-ci, on remarque la présence d'un couple royal ou plutôt deux mages séraphiques symbolisant un topo des peintres de la renaissance. L'un est coiffé d'une couronne, laissant même sa main, sans doute sous l'effet de l'émotion provoquée par le combat, exprimer sa fureur divine - alors que la seconde figure porte un bonnet planant à côté de lui donnant tous deux l'impression de suivre attentivement l'affrontement des deux gladiatrices phrygienne et grecque. A gauche du tableau, on observe en outre l'existence d'un personnage drapé dans une cape, tenant la main d'un enfant et faisant penser à un sage, un guide, comme étant sorti du fond des âges. Ces personnages, diagonalement situés par rapport aux mages séraphiques, sont leurs pendants immédiats. Ils assurent une même vision du peintre, celle d'une réalité médiumnique. Ils dessinent en filigrane l'inspiration du peintre, mais aussi une certaine forme d'utopie, un certain messianisme. Apparait ici le souci du peintre de l'équilibre et de l'harmonie.

En outre, juste en face à l'autre bout, à gauche du tableau, un peu plus bas que les mages, se trouve une roue du quadrige du Mausolée ci-dessus cité, de laquelle ressortent la grande boulonne de l'axe et les rayons, semblant parodier le spectre d'un cyclope ou d'une pieuvre aux tentacules baladeuses et agressives. Le milieu du tableau occupé par les deux gladiatrices apparait symétriquement partagé entre elles. Celles-ci, ayant une attitude belliqueuse, sont armées de deux glaives qu'elles pointent. Achillia[1] est munie d'un glaive plus long et menaçant que celui de l'autre Amazone. Les deux gladiatrices semblent livrer combat dans une opposition culturelle explicitement soulignée. L'Amazone protégée par son armure, habillée d'un bonnet phrygien et pourvue d'une physionomie orientalement accentuée, physiquement différente donc de l'image initiale du bas-relief, apparaît progressivement à travers les deux tableaux, dominée par l'Amazone grecque. Celle-ci, offensive et lancée dans un corps à corps né de l'imaginaire du peintre, profite d'une taille légèrement supérieure à celle de la métèque[2], qu'elle semble hériter sans doute aussi de la vision subjective du peintre. La fureur qui, chez Aristote, est une colère divine, représente ici l'expression d'une mélancolie troublant, par transfert, la vie psychique du peintre. La gladiatrice grecque, quant à elle, avec sa bouche défaite, théâtralise à la limite de l'hybris une violence sans borne. Espérons encore ici que le destin d'Achillia ne reproduise pas, à cause de la force aveugle, la fin tragique d'Achille.

Perspective chromatique, détournement pictural et idéologie politico-religieuse

Comment dès lors infuser des couleurs dans un bas-relief pour en faire une œuvre originale? Répondre à cette question, c'est admettre que le génie de l'artiste réside en ce geste inaugural et décisif. Il s'agit ici en fait pour le peintre de détourner un bas-relief exécuté voilà plus de deux mille ans en une nouvelle œuvre dotée d'un nouveau destin. Cette expérience picturale, dans ses différentes phases alchimiques, vise à réaliser la Pierre philosophale, l'auto-perfection autoportraitiste. Et pour appréhender le sens de la recherche chromatique à laquelle Lucio Castagneri semble s'adonner, il ne serait pas infructueux de dévoiler les étapes séparant les premières esquisses mosaïquées et chromatiques de celles jusqu'ici considérées comme achevées. Reprises l'une après l'autre chacune en ses tonalités chromatiques et traits propres, ces esquisses picturales nées d'un bas-relief antique révèlent une vraie fouille archéologique dans l'imaginaire du peintre. Appréhendant en outre le sens anthropologiquement limité du bas-relief malgré la pureté des lignes décoratives et la stratification culturelle qu'il recèle, le peintre a tenu à lui donner une série de structures chromatiques progressives. Ainsi ne procède-t-il pas en première phase de lignes sinueuses formant des mosaïques qui paraissent hantées de couleurs stratifiées, fédérant à la fois le rose, le gris, le rose-gris et le noir. Ces couleurs sont d'ailleurs constamment revues et corrigées, puis insérées en jeux de lumière à travers lesquels transparaît la sensibilité traumatisée, mais toujours délicate et raffinée du peintre. Il en ressort une recherche constante des couleurs et des formes:



▲ *Première transmutation du bas-relief*

l'émotion du peintre se laisse dévoiler en une tendance essentiellement individualiste et subjective. Les caractéristiques chromatiques fauvistes précédemment énoncées se veulent, en quelque sorte, une quête de pureté des moyens, sinon une tentative de résolution des problèmes plastiques. C'est aussi dans cette optique qu'il faut saisir l'atmosphère picturale générale inquiétante qui montre, par la multiplicité des esquisses, le sens complexe et nébuleux, amoncellement ancré dans un imaginaire multidimensionnel. Faut-il y voir une quête d'affirmation idéologique du peintre dans un contexte international agité et poreux, où les repères locaux et nationaux ont tendance à s'estomper?

Il s'agit ici en fait pour le peintre de détourner un bas-relief exécuté voilà plus de deux mille ans en une nouvelle œuvre dotée d'un nouveau destin. Cette expérience picturale, dans ses différentes phases alchimiques, vise à réaliser la Pierre philosophale, l'auto-perfection autoportraitiste.

Lucio Castagneri cherche aussi à maîtriser le temps et l'espace qui contribuent par leur effet à déterminer sa vision esthétique globale. C'est ainsi qu'il faut saisir le bas-relief dans son ubiquité spatio-temporelle, dans son universalité. Mais le peintre tient aussi, dans cette perspective, à imprégner d'agressivité et de violence la forme et la chromatique. L'alchimiste des chromatismes et le chaman d'un monde «liquide[3]» apparait dans ses esquisses se décharger du cauchemar des brutalités des conflits et des guerres auxquelles le monde est de plus en plus exposé. Elles expriment, par la tension interne et l'équivoque, une vision critique des civilisations humaines. Ici, la muse expressionniste y épouse volontairement le fauvisme. L'affrontement des deux gladiatrices est dans ce sens un sujet fécond, impérial. Il articule une opposition de nature culturelle et idéologique entre les deux gladiatrices. Il pousse de la sorte le peintre à exprimer son parti pris, et, par là même, à idéologiquement se démarquer. C'est dans ce sillage d'ailleurs qu'il faut parler de filiation picturale classique de laquelle Lucio Castagneri puise subversivement son expérience esthétique qui, sous les couches chromatiques de son pinceau, perd toute forme d'académisme. Il serait encore instructif de constater que ni le synthétisme italien ni plus généralement les avant-gardes du XXe siècle ne peuvent, à eux seuls, expliquer le travail mystique et hermétique de Lucio Castagneri.

Aussi faut-il encore s'interroger sur la transmutation du bas-relief des Amazones en œuvre picturalement multiple, appelée à être inscrite dans une approche analytique classico-symbolique. Le creuset du travail picturalo-esthétique semble féconder et acquérir, suite aux différentes phases de distillation (de cuissons dira-t-on) par lesquelles il a été passé, une certaine forme de mûrissement intérieur maîtrisée par le peintre. Il secrète une épaisseur picturale et esthétique dont les perspectives ésotériques s'alimentent du mystère et de l'énigme. Cette transmutation de la peinture énigmatico-mystérieuse des Amazones d'origine gréco-étrusco-romaine et phrygienne illustre un riche avatar culturel et civilisationnel. La posture inégalement hostile des deux Amazones traduit-elle, au-delà de son emblème immédiat, le coup de foudre auquel on faisait allusion plus haut? Si tel est le cas, que signifie-

t-il en fait? Faut-il encore préciser que l'organisation de telles exhibitions n'avait rien d'exceptionnel, si on l'intègre dans son contexte historique originel? Car ce genre de compétition était monnaie courante et même dotée, du moins sous les Empires perse et romain, de son propre amazonomachie. Mais son intérêt est certainement plus prégnant quand on la met en rapport avec l'esthétique du mystère et de l'énigme et ses symboles codés de la renaissance, dont semble généreusement user Lucio Castagneri. On peut ainsi se demander si ce dernier n'avait pas perçu, dans la violente attitude de l'Amazone gréco-étrusco-romaine face à l'Amazone phrygienne, une inspiration religieuse, du moins des affinités spirituelles auxquelles il s'est laissé volontiers s'identifier, vu l'avantage physique et psychologique qu'il semble lui avoir accordé. De même, il est important de constater que ce bas-relief peut emblématiser, à un autre niveau de stratification esthétique et sémantique du coup de foudre, l'amour parfait. Etymologiquement, celui-ci se confond avec le même, l'identique que l'on ne peut distinguer qu'avec le sens de l'être androgyne. Celui-ci ne peut-il pas ainsi être intégré dans la quête spirituelle du peintre, qu'il avait bien engagée déjà à travers la transmutation finale du bas-relief ? Toujours est-il que l'on observe à gauche, en bas du tableau, un personnage emmitouflé dans sa cape, tenant la main d'un enfant. Les deux personnages paraissent suivre, avec attention, le combat se déroulant devant eux. S'agit-il aussi, dans la même perspective en haut de la toile, d'un couple de devins qui rappelle, avec la couronne sur la tête de l'un d'eux, la figure du Christ? Celui-ci semble accompagné, comme c'est typiquement le cas, de la Vierge, mais qui est ici pourvue d'attributs extérieurs bien modernes. N'oublions pas que la transmutation de l'œuvre originale s'est doublée, sous la palette du peintre, d'une véritable contextualisation historique et idéologique liée au chaos mondial et à la crise de la modernité. En s'appuyant sur cette pléiade de symboles essentiellement tirée de la culture artistique et picturale de la Renaissance, et plus particulièrement de celle de peintres emblématiques comme Michel Ange, Bellini, Titan, la tradition vénitienne des couleurs, voire Léonard de Vinci, on appréhende mieux la pensée complexe et ésotérique de Lucio Castagneri. Dans le même ordre d'idées, le surgissement de l'obélisque comme symbole solaire de la civilisation pharaonique à l'extrême droite du tableau accentue cette opposition religieusement et spirituellement connotative. Celle-ci ne semble pas en outre développer des desseins belliqueux manifestes ni fomenter la moindre subversion esthétique. Elle laisse au contraire naturellement évoluer dans deux perspectives éthiques et symboliques deux mondes radicalement antagoniques. Le monde terrestre, l'ici bas qu'incarne le personnage encapé, par ailleurs aveugle semble-t-il, remplit sans doute, dans l'esprit du peintre, la fonction de guide

En s'appuyant sur cette pléiade de symboles essentiellement tirée de la culture artistique et picturale de la Renaissance, et plus particulièrement de celle de peintres emblématiques comme Michel Ange, Bellini, Titan, la tradition vénitienne des couleurs, voire Léonard de Vinci, on appréhende mieux la pensée complexe et ésotérique de Lucio Castagneri.

moral pour l'enfant, et peut-être un appel au retour de la sagesse antique. Il renvoie, de par son inscription dans l'actualité, à la profonde crise éthique de la modernité. Façonnée par la culture humaniste de la Renaissance, la mystique picturalo-esthétique du spécialiste du bas-relief découle d'une sensibilité effusive toujours mêlée de raison. Cette puissante mystique intérieure chez le peintre trouve, dans la recherche d'une vérité humaniste enfouie dans les symboles, un idéal de beauté, un rêve utopique. L'obélisque, en tant que référent esthético-architectural, voire symbole de lumière, touche du bout de sa pointe les êtres surnaturels déjà identifiés. Comme si le monde de l'au-delà était sans cesse en dialogue, en reliance, en harmonie avec le monde d'ici-bas. Il en ressort une puissante voyance dont Lucio Castagneri parait cultiver le secret. La structure palingénésique de l'esprit créateur de notre peintre suggère, derrière la réinvention de l'obélisque, tout ce que l'on pourrait transmettre de fécond des contacts des cultures et des civilisations. Sinon, le cas échéant, emblématise-t-elle le phallus, ou bien encore la permanence d'une filiation architecturale et artistique profane paganisée?

L'affrontement des deux gladiatrices est dans ce sens un sujet fécond, impérial. Il articule une opposition de nature culturelle et idéologique entre les deux gladiatrices. Il pousse de la sorte le peintre à exprimer son parti pris, et, par là même, à idéologiquement se démarquer.

Lucio Castagneri cherche-t-il ici à mettre en lumière deux mondes religieusement et culturellement contradictoires? Alors qu'il sait, à l'instar des artistes de la Renaissance et plus spécialement à l'instar de Léonard de Vinci[4], avec son érudition et sa culture humaniste immense, qu'il y ait possibilité de rencontre entre deux civilisations que rien ne semble à l'origine réunir. L'expérience esthético-ésotérique ne peut ici être séparée de ce qui précède. Elle résulte de l'esprit initié de notre peintre qui est constamment à la recherche d'une relation spirituelle avec le monde où nous vivons. Lucio Castagneri cultive des symboles dans un monde qui croit de plus en plus difficilement aux symboles. Plus dramatiquement encore, il fait endosser, aux personnages révélés de la toile, sa solitude abyssale personnelle. Et il laisse voir, en filigrane des deux Amazones, la menace et la peur du choc des civilisations. Importe-t-il également de souligner un fait important qui s'est produit durant la réalisation même de l'œuvre du combat des Amazones, contribuant, à cause d'un changement substantiel de la chromatique, à dramatiser davantage la situation? La transition du bleu et d'un rose volontairement assombris, assurée dans la première toile par un gris noirâtre parcouru d'ondes et de charges de violence extrême repérées dans «l'œuvre au noir» dénote la naissance inopinée d'une crise psychique chez le peintre, qui s'est produite deux jours seulement après son arrivée à Kélibia, suite à l'opération terroriste[5] de Sousse. Et malgré le refus du peintre de reconnaître l'incidence de cet événement sur son œuvre, nous persistons à croire qu'il l'a puisée du contexte idéologique international qui faisait de l'Islam, depuis la première guerre du Golfe, l'adversaire religieux, politique et idéologique primordial de l'Occident. Précisons immédiatement que la liberté de création ne doit se soumettre à aucune autre autorité qu'à celle de la Raison.

Symbolique, mystique et mélancolie

Comment admettre le contraire de ce à quoi nous venons de faire allusion? Car si l'on observe rigoureusement les postures guerrières des deux gladiatrices, on est rapidement fixé sur le déséquilibre relativement flagrant en termes de violence et de domination. La gladiatrice au chignon prééminent emblématise, face à la gladiatrice au voile et aux traits doux et pudiques, une violence agressive explicite. Un autre détail plaide aussi en faveur de cette réflexion, en l'occurrence son statisme et son immobilisme réputés pour être des caractéristiques orientales. Mais qu'a été au fond la vraie intention du peintre derrière la mise en exergue de la nudité de son sein droit qui, par tradition guerrière, devait être brulé au nom de l'adresse et de la performance de l'Amazone dans le tir à l'arc? Alors que la première gladiatrice ne semble pas refléter cette érotisation provocante qui sous le burin de Scopas a bien plutôt été, comme le montre nettement le bas-relief, son propre attribut personnel. Et que cette inversion des rôles et des caractéristiques de l'une et de l'autre Amazone peut quant à elle être interprétée comme un outrage pour un pays imperméable à ce genre de message. Mais on comprend ce choix esthétique chez Lucio Castagneri qui est dicté par la liberté de création et qui est d'ailleurs une constante dans ses créations picturales. Cela s'explique aussi par l'air du temps et par l'engouement du public pour ce genre de travail. Mais vu le contexte, celles-ci ne peuvent pas aussi être soustraites au mouvement pornographique ayant depuis les années soixante-dix envahi les pays occidentaux, allant crescendo, et alimentant indistinctement aussi bien les créations littéraires qu'artistiques. Encore faut-il voir que ce qui suscite réellement des questions est davantage le fait que Lucio Castagneri n'avait pas entièrement respecté le travail original de Scopas. Et, par référence à ce qui a été précédemment explicité, il aurait pu autrement dénoter la fonction érotique en restant simplement fidèle à la rigueur de ce dernier. Aussi, Achillia ne se caractérise-t-elle pas par la mobilité et le mouvement qui, au plan guerrier, indiquent sa suprématie. Car le peintre, féru de son adresse et de son habilité, tend à l'insérer aussi bien à gauche qu'à droite de la toile. Son interchangeabilité de gauche à droite et de droite à gauche dans la toile nous éclaire sur ses potentialités guerrières emblématiques. C'est dire comment le peintre cherche à lui attribuer des avantages décisifs implicites dans le combat et son triomphe de l'adversaire.

> Cette puissante mystique intérieure chez le peintre trouve, dans la recherche d'une vérité humaniste enfouie dans les symboles, un idéal de beauté, un rêve utopique.

La fureur paroxystique que dégage la brutalité de l'expression du visage puisée de l'imaginaire collectif du délit de *facies* se définit, dans la médecine aristotélicienne, comme une mélancolie maladive. Cette fureur de la guerrière apparait cependant reliée à l'empyrée d'où pointent, au-dessus d'elle, les deux devins semblant veiller à la bonne issue du combat. Comme si en fin de compte, Lucio Castagneri reproduisait, derrière cette manipulation géniale du bas-relief, les forces géopolitiques contemporaines en conflit.

D'autre part, en suivant la perspective chromatique de l'arrière plan vers la gauche du haut de la toile et en opposition avec l'obélisque, on constate la présence d'une roue dont la lecture ne pourra pas

ne pas être multiple. Soulignons ici d'abord le respect de la véracité historique de la part du peintre, liée aux fragments picturalement exploités, initialement composant le mausolée d'Halicarnasse. Comme si ce site de rayonnement civilisationnel mondial d'antan conservait encore, avec ce qui se passe de guerres et de conflits déclarés alentour, tout son intérêt stratégique. La célèbre ville d'Halicarnasse autonome sous Mausole appartenant à l'empire Hachémite perse, aujourd'hui Bodrum en Turquie, garde stratégiquement, par sa proximité avec l'Iran comme nouvelle puissance régionale et internationale, toute son importance. La roue, elle, concentre sous la palette du peintre toute une symbolique à laquelle on est directement confronté.

Lucio Castagneri cultive des symboles dans un monde qui croit de plus en plus difficilement aux symboles. Plus dramatiquement encore, il fait endosser, aux personnages révélés de la toile, sa solitude abyssale personnelle. Et il laisse voir, en filigrane des deux Amazones, la menace et la peur du choc des civilisations.

Lucio Castagneri a-t-il ainsi voulu, par le recours à ces procédés esthétiques, subvertir les codes usités d'interprétation de la symbolique? Car, sachant bien l'importance de la stratification civilisationnelle qu'abrite le site, le peintre[6] s'est volontairement inscrit dans le jeu de manipulation du sens qu'il a choisi d'injecter à son œuvre. Cette liberté de création cache en réalité une stratégie esthétique subjective chez le peintre-synthétiste visant sans doute à critiquer l'ordre moral occidental principalement fondé sur une subjectivité qui puise dans la crise de la modernité. D'autant que Lucio Castagneri, en tant que peintre-itinérant à certaines périodes de sa vie, avait peut-être volontairement cherché à imprégner sa vision esthétique de cultures diverses avec lesquelles il éprouvait certaines affinités. Précisons d'emblée que cet idéal culturel périphérique ne détermine pas d'une manière nette la vision esthétique italianiste du peintre. Car son rapport fusionnel et centriste à l'italianisme n'est pas, dans cette tâche, notre objectif. La vérité du peintre et son authenticité résident cependant dans son choix pictural et esthétique. Ce paradoxe inhérent à sa vision n'en est pas pourtant un: il n'y a rien qui puisse faire penser qu'il cherche à outrager l'équilibre et l'harmonie qui sont constamment assurés, comme on le remarque dans ce travail théosopho-philosophal, et conditionné par le principe de symétrie et d'équilibre. A travers les plis et les replis des deux toiles, la composition chromatique dévoile un élan de sensibilité et un contrôle du vocabulaire pictural: les avant-plans des deux toiles sont totalement occupés par les deux gladiatrices. Un grand souci d'organisation et de composition s'y dégage. Il en ressort, depuis les esquisses jusqu'aux deux derniers tableaux avec leurs tonalités savantes représentant le combat des gladiatrices, une vision générée par une grammaire et une logique picturales puisées dans la plastique chromatique de la Renaissance. La plastique chromatique renforce ici un savoir-faire esthético-pictural nourri, chez le peintre, d'un rêve impérial romain. La thématique de la romanité dans laquelle s'inscrit d'ailleurs la manipulation du bas-relief entretient la sensibilité du peintre, modelée par la grandeur romaine. Un autre fait dramatique lié à l'histoire de la famille qui, confondu à la romanité,

70

peut nous renseigner sur les choix esthétiques du dessinateur-alchimiste est la faillite financière de la flotte marchande et la ruine économique du père. Ces faits, joints ensemble, peuvent expliquer comment les barbares ont triomphé de l'empire et comment les financiers et les marchands véreux, aidés probablement par la conjoncture nationale et internationale, ont également ruiné la famille. Cette fédération des deux catastrophes avait de quoi traumatiser l'homme. Lucio Castagneri cache-t-il dans sa vie, derrière cette double rupture à laquelle il faut en ajouter une autre plus intime, à savoir son divorce en 1976 de sa femme d'origine indienne portoricaine, un deuil irréparable? Le peintre assure-t-il au fond la picturalité d'une vie traumatique par un lyrisme hermétiquement exprimé dans des tonalités chromatiques sans cesse nuancées? Si oui, pour ce faire, il emploie pour la première fois dans «l'œuvre au noir» une perspective chromatique inhabituelle, alimentée de jeu de nuances du rose brun et du rose foncé et sombre. Ces couleurs complémentaires dévoilent des procédés esthétiques et picturaux, donnant une impression tragique. Il s'agit ici, par endroit, de palette vive profondément contrôlée, ruisselant de couleurs tristes et inquiétantes.

La tristesse et l'inquiétude sont une ambiance et une atmosphère. Elles pénètrent inégalement le bas-relief, le dessin de l'autoportrait et «l'œuvre au noir». Elles circulent dans les rayons déformés de la roue. Elles connotent une certaine tendance picturale et esthétique surréaliste[7]. Du point de vue symbolique, l'idée populaire de «faire la roue» n'est pas étrangère, malgré sa connotation narcissique et sa charge de vanité, à la conflagration de la lumière dont le peintre s'est abreuvé dans les tropiques. Puisque, comme pénétré des grâces des Indiens d'Amérique[8], Lucio Castagneri cherche à atténuer les tonalités chromatiques jusqu'aux limites d'un ordinaire exceptionnel. Comme si l'on assistait, à travers cette alchimie chromatique complexe, profonde et opaque, au souffle d'un sage surgi, pour assurer sa mission éthico-esthétique, des ruines de la modernité. La roue en question renvoie pêle-mêle au hasard, mais elle est aussi l'emblème du soleil, voire celui du cyclope et de *Cronos*[9]. Lucio Castagneri, derrière cette diversité de sources mythologiques, ambitionne, malgré la légèreté apparente, à complexifier le sujet et sa chromatique pour mieux faire appréhender la complexité de son univers et la difficulté de le cerner.

La roue dont il est question ici emprunte la forme du soleil que griffonnent généralement les enfants dans leurs cahiers d'écoliers. Mais il s'agit d'un soleil aux rayons mutants, tentaculaires, qui participe au mystère du coup de foudre en son rapport avec la glaciation insoutenable de l'art au XXe et en ce début de XXIe siècles. Enlaçant les gladiatrices, les tentacules sont également disséminés dans l'ensemble de la toile. La roue renvoie à la solitude rongeuse, tragique de l'artiste, à l'ère de la postmodernité et à laquelle on a fait allusion supra. La roue-soleil acquiert

La tristesse et l'inquiétude sont une ambiance et une atmosphère. Elles pénètrent inégalement le bas-relief, le dessin de l'autoportrait et «l'œuvre au noir». Elles circulent dans les rayons déformés de la roue. Elles connotent une certaine tendance picturale et esthétique surréaliste.

dans cette optique l'emblème de la vérité corrompue à cause de sa forme sublimement monstrueuse. La monstruosité ici est tellement esthétisée que l'on a l'impression de saisir quelque chose d'irréel et de fantastique. L'emplacement de la roue-soleil à gauche du tableau est en lui-même une subversion que l'on peut lire comme expression du pouvoir créateur du peintre, inventant un monde dans lequel il aime être transporté. Cette ivresse créatrice,

L'éclair de prophétie sous-jacent aux esquisses et au tableau final semble mettre face-à-face deux mondes allogènes qui ne s'écoutent plus. L'artiste de génie a sans doute capté ce dramatique instant, cette profonde dissonance et abyssale désharmonie. Lucio Castagneri les a emblématisées dans un nouveau destin qu'il a imprimé au bas-relief picturalement métamorphosé en «œuvre au noir».

née d'un imaginaire cosmogonique, emprunte, à travers l'approfondissement de la conscience du peintre-démiurge, des voies secrètes diverses: elle jouit d'un pouvoir créateur illimité. Comme encore cette même roue de laquelle semble jaillir le spectre d'un cyclope. Ou comment encore lire l'emblème d'une roue informelle et ludique qui a les propriétés de *Cronos*, ce dieu du temps pour les Romains, symbole de la mélancolie et renvoyant de plus à la noirceur. «Melaina cholé» signifie par ailleurs la perte du chromatisme, la suprématie d'un monde décoloré, l'obscure de la bile et des idées. Et ce que paraît symboliser en dernier ressort la roue fantastique et impériale. Une imagination débridée ressort néanmoins de la profonde vie intérieure de l'expert du bas-relief, du dessinateur et du peintre. On a là les outils et les moyens artistiques réunis et aptes à cerner dans la multiplicité du fragment les contours de l'autoportrait intellectuel, artistique et philosophique de Lucio Castagneri.

Le bas-relief appréhendé représente, à travers ses différentes mutations picturalo-esthétiques, un processus de recréation du monde généré par la vision hallucinée purement subjective du peintre. De même, les manipulations tactiles et chromatiques que le bas-relief avait subies lui fait acquérir le sens d'un mythe moderne aux caractéristiques sans doute humanistes. Aussi la remythification du monde par Lucio Castagneri à partir de la régénération recréatrice d'un bas-relief antique, comme on a essayé de le montrer, se révèle ici comme un lieu privilégié de travail de subversion des rapports géopolitiques et idéologiques du Nord et du Sud.

L'éclair de prophétie sous-jacent aux esquisses et au tableau final semble mettre face-à-face deux mondes allogènes qui ne s'écoutent plus. L'artiste de génie a sans doute capté ce dramatique instant, cette profonde dissonance et abyssale désharmonie. Lucio Castagneri les a emblématisées dans un nouveau destin qu'il a imprimé au bas-relief picturalement métamorphosé en «œuvre au noir».

Conclusion

Le détournement pictural et esthétique du bas-relief par le peintre figurant un combat d'Amazones met en perspective des questions complexes, des desseins hermétiques, des paradoxes et une symbolique engagée. Ce plan d'interrogation parait subjectivement lié

à la pensée mystique du peintre, qui est alimentée de différentes civilisations humaines, nées à Halicarnasse et en dehors d'elle. Il met également en perspective la difficulté de déterminer clairement, malgré les outils et les moyens investis, l'autoportrait de l'artiste. Ce plan de questionnement n'a pas, à vrai dire, entièrement cerné les objectifs soulignés. Il constitue toutefois une plate-forme de données précieuses sur la trajectoire artistique du peintre, voire une vision esthético-picturale de première importance, fondant ce que Pierre Bourdieu[10] appelle la genèse d'un champ. Celle-ci procède des techniques picturales qui dévoilent chez Castagneri des procédés chromatiques pertinents. Le génie créateur du peintre fulgure des compositions chromatiques profondément méditées et de leur stylisation raffinée, parfois un peu à la vénitienne. La violence de la rupture comme second argument du champ qu'assure la synthèse en son dépassement et en sa subversion constamment dissimulée dans la genèse n'est pas manifeste. Elle s'appréhende progressivement à travers l'organisation générale apparente de l'esquisse et de la toile en tant qu' «œuvre au noir»[11], né d'une solitude cosmique du peintre et de la crise de la modernité. Profondément déstabilisatrice, la subversion que l'on y a mise en lumière tend à innover et surtout à réinventer la tradition picturalo-esthétique de la renaissance. Lucio Castagneri, pour atteindre cet objectif, cherche à détruire l'académisme austère et ses normes étouffantes. Il semble par ailleurs que le nouveau destin du bas-relief transmuté inscrive en filigrane une nouvelle étape de la lutte idéologique du peintre et une recherche réelle pour une autonomie créatrice. C'est aussi dans le génie singulier de Castagneri qu'il faut situer ses capacités à remettre en cause le système académique traditionnel et les conventions artistiques. Aussi Bourdieu souligne, dans ce contexte, que la volonté de l'artiste innovant se situe dans «une esthétique des effets» qu'il conseille de chercher dans le tableau pour identifier les dispositifs intérieurs qui les ont produits. «L'œuvre au noir» que Castagneri semble avoir réalisée n'émane-t-elle pas de sa profonde expérience existentielle et de son exploration des civilisations humaines, voire de sa prise de conscience individuelle de la grandeur des Empires hellène et romain, confondue de nos jours, à l'empire d'Occident? Reste que le travail esthético-pictural final de Castagneri sur le bas-relief n'est pas pour autant résolu: il entretient avec acuité l'actualisation du mythe des Amazones, sciemment méditée et esthético-idéologiquement détournée de son contexte, et ce en rapport avec ce que laisse penser la réflexion de Huntington sur ce qu'il appelle le choc des civilisations[12]. ■

---

1. Il s'agit du nom que le peintre lui a donné dans un roman qu'il a publié et qui renvoie au héros mythologique grec Achille.
2. Nous utilisons ce terme par référence au discours d'Aristote sur le métèque et le citoyen à Athènes dans son ouvrage *Politique*.
3. Voir Zigmunt Bauman, *La Modernité liquide*, Chambon, Rouergue, Polity Press, 2000. Le philosophe polono-anglais entend par cette expression la dislocation des repères identitaires du monde contemporain.
4. Voir Vulliaud, P., *La pensée ésotérique,* Paris, Dervy-Livres, 1981. L'auteur s'interroge sur l'éventuelle conversion du peintre à l'Islam, p. 27.
5. Suite à cette opération, Lucio Castagneri, comme d'ailleurs les Occidentaux se trouvant en Tunisie, a regagné Rome, alors que tout était prêt pour son exposition prévue pour se dérouler à la galerie de l'art de Kélibia, du 4 au 26 juillet 2015.
6. Il s'y était rendu vers le milieu du mois de septembre, sans doute pour avoir une idée plus précise pour le roman qu'il lui a consacré, et qui est paru à Rome.
7. Lucio Castagneri s'est également intéressé et a pratiqué la peinture surréaliste.
8. Il a séjourné de 1974 à 1976 aux Etats-Unis et à Puerto Rico où il a justement expérimenté l'explosion des couleurs pures créées par les lumières violentes des Tropiques.
9. Le dieu du temps chez les Romains, Saturne pour les Grecs, symbole de la mélancolie.
10. Bourdieu, P., *Les règles de l'art*, Paris, Gallimard, 1985.
11. Il s'agit de la dernière toile que l'on a étudiée et qui a été peinte après la représentation du coup de foudre dans l'atelier du peintre, et qui faisait penser d'ailleurs aux travaux de Warhol.
12. Huntington, S.-P., *Le Choc des civilisations*, Traduit par Jean-Luc Fidèle et Geneviève Joublain, et, Paris, Odile Jacob, 1997.

L'évolution de la condition des femmes afghanes après 2001: l'impact de la mobilisation de la nouvelle génération

Fakhereh Moussavi*

La génération des femmes afghanes qui ont entre 25 ans et 35 ans aujourd'hui joue un rôle important dans l'évolution de la condition féminine en Afghanistan, en particulier depuis les événements de 2001 et la disparition du régime des Talibans.

Les femmes afghanes sous les Talibans étaient astreintes au strict respect des règles imposées par l'Emirat islamique des Talibans. Elles ne pouvaient pas sortir de leur maison sans être accompagnées d'un homme appartenant à leur environnement familial proche. L'éducation et les activités sociales leur étaient interdites; seuls les hommes recevaient une éducation religieuse[1].

Depuis 2001, une nouvelle génération de femmes émerge et se montre active sur les scènes sociale, politique et économique. Elle porte un regard différent sur la condition féminine et sur le rôle qu'elles peuvent jouer dans la vie sociale et politique. Elle milite au niveau national et international[2] sur ces sujets.

Aujourd'hui, à Kaboul et dans les autres grandes villes, les femmes sont très actives et elles sortent de leur maison pour travailler, pour poursuivre leurs études ou participer à des activités sociales. L'université de Kaboul est un exemple significatif: une grande majorité des étudiants de cette université sont des jeunes filles et, parmi celles-ci, beaucoup viennent des régions pauvres et excentrées du pays.

La nouvelle génération de femmes, apparue après la chute des Talibans, se mobilise afin d'améliorer la condition féminine, aidée dans ce combat par des organisations internationales et des militants internationaux.

Mais d'où vient cette génération? Quelle est son origine? Comment milite-t-elle?

Originaire de plusieurs ethnies et multiculturelle, elle s'est construite, dans les années 1990, sous l'influence de la guerre et des événements politiques subis dans le pays, de l'immigration et de l'éducation. La figure de Shahrzad Akbar permet de mieux connaître[3] la nature et l'importance de son rôle.

L'évolution de la société et la nouvelle génération

La nouvelle génération est née et a grandi dans une situation très particulière, marquée par la guerre, l'immigration et la pauvreté qui ont bouleversé les fragiles équilibres du pays. Mais elle a décidé d'affronter ces conditions difficiles et de se battre pour une évolution aussi bien dans la sphère privée que dans la vie sociale et économique et même sur la scène politique[4]. Malgré l'obstacle d'une immigration forcée et d'une situation financière précaire, elle a réussi à accomplir d'énormes progrès dans le domaine social, économique et politique.

Shahrzad Akbar

Le parcours de Shahrzad Akbar est, de ce point de vue, exemplaire. Shahrzad Akbar anime l'association «Open Society Foundation». Elle est titulaire d'une maîtrise en études du développement de l'université d'Oxford en Angleterre. Elle a travaillé pour de nombreuses organisations nationales et internationales

pendant plusieurs années[5].

Shahrzad est née en 1987, dans la province de Jawzjân. Comme beaucoup d'autres enfants du pays, elle a passé ses premières années au milieu des balles et des bombardements: "Mon enfance était remplie de bombes."[6], souligne-t-elle.

Malgré toutes les difficultés et les obstacles qui accompagnent la vie des femmes afghanes, Shahrzad a réussi à terminer ses études de troisième cycle dans une prestigieuse université. Elle compte parmi les premières filles afghanes à avoir obtenu une bourse de l'université d'Oxford.

Après son retour en Afghanistan, Shahrzad a fondé l'organisation intitulée «Afghanistan 1400» avec quelques jeunes Afghanes. Elle et ses collègues de cette organisation ont énormément travaillé sur des sujets comme la réforme, l'évolution de l'espace politique, l'égalité des sexes et l'égalité d'accès à la croissance économique et au développement en Afghanistan.

Elle considère qu'elle a grandi dans un contexte où un récit patriarcal imprégnait la vision de l'histoire, la littérature, le cinéma, la biologie et la religion[7].

Elle indique à ce propos: «En tant que femme diplômée, comme beaucoup d'autres femmes et d'hommes, nous sommes enfermés dans les formes traditionnelles dévolues à la féminité ou à la masculinité. Moi, j'ai brisé ces codes et j'ai appris à ouvrir des portes et à me donner l'opportunité de travailler avec un revenu, avec des activités sociales.»

Réussir à entrer à l'université et se donner les moyens de changer de vie n'ont pas été faciles. Elle avait 11 ans lorsque le régime des Talibans interdit l'éducation des filles en Afghanistan. Pour cette raison notamment, la famille de Shahrzad a déménagé au Pakistan en 1999[8].

Shahrzad Akbar souligne: «Nous étions dans une sorte de situation désespérée au Pakistan et inquiets pour notre avenir. Mais se réfugier au Pakistan était le prix à payer pour mon éducation.[9]»

Car Shahrzad et sa famille ont subi également le dénuement et la pauvreté en tant qu'immigrés. Les conditions difficiles des réfugiés au Pakistan ne se réduisaient pas au chômage. Elles comprenaient également le manque d'hygiène et l'impossibilité d'accéder à des soins médicaux et même à l'éducation. Mais

Après son retour en Afghanistan, Shahrzad a fondé l'organisation intitulée «Afghanistan 1400» avec quelques jeunes Afghanes. Elle et ses collègues de cette organisation ont énormément travaillé sur des sujets comme la réforme, l'évolution de l'espace politique, l'égalité des sexes et l'égalité d'accès à la croissance économique et au développement en Afghanistan.



▲ *Shahrzad Akbar*



▲ *Des femmes scandent des slogans lors d'une manifestation à Kaboul, en Afghanistan*

cela n’a pas découragé Shahrzad[10].

En 2002, alors que Shahrzad avait quinze ans, elle est retournée en Afghanistan. Elle a terminé sa scolarité à Kaboul et elle a pu entrer à la Faculté des sciences sociales de l'université de Kaboul, après avoir été reçue au concours. Durant ses études, elle n’a jamais cessé d’être active et engagée dans les domaines des droits civils, des droits des femmes et de la société civile[11]:

"Dans le même temps, nous avons essayé de créer un mouvement étudiant à l'université de Kaboul car nous voulions que les étudiants bénéficient de leurs droits fondamentaux et puissent défendre ces droits", dit Akbar.

"Nous voulons tous que l'Afghanistan soit non seulement stable et prospère, mais aussi démocratique. Nous luttons pour l'égalité des sexes et l'égalité d'accès au développement économique. Nous voulons faire partie de cet espace politique actuel, nous voulons parler et attirer l'attention du public sur ces questions et nous voulons devenir un forum politique majeur. "

A la même époque, elle réussit à obtenir une bourse d'études pour les États-Unis. Un an plus tard, aux Etats-Unis, ses bonnes notes lui permettent d’intégrer le collège Smith où elle obtient son diplôme au département d'anthropologie[12].

Après avoir terminé son programme de Master, Shahrzad s’est engagée dans la vie professionnelle et le militantisme politique, en travaillant dans diverses institutions nationales et internationales. Elle y a acquis une solide expérience en participant notamment à une organisation chargée de superviser des élections transparentes en Afghanistan et en collaborant à l’organisation qui assurait la surveillance du scrutin, lors des élections présidentielles de 2009.

Ces élections, confrontées à de sérieux défis, étaient parmi les plus délicates qu’ait connues l’Afghanistan. Pour Akbar, l'expérience professionnelle acquise dans cette organisation a été l’opportunité de se familiariser avec les nombreux problèmes qui caractérisent la scène politique en Afghanistan.

Parallèlement, Shahrzad a travaillé à

l'«Asia Foundation», une institution américaine. La fondation soutient activement la démocratie et les efforts du gouvernement en Afghanistan. En tant que chercheuse, elle a rédigé des rapports sur les élections et les enjeux de la démocratie en Afghanistan. Elle a également travaillé sur les activités de la Jirga[13]. Elle est porte-parole de l'Oxfam Institute et elle a publié un rapport sur la condition de la femme afghane[14].

Shahrzad Akbar déclare, ce qui résume bien ses convictions:

"Nous voulons tous que l'Afghanistan soit non seulement stable et prospère, mais aussi démocratique. Nous luttons pour l'égalité des sexes et l'égalité d'accès au développement économique. Nous voulons faire partie de cet espace politique actuel, nous voulons parler et attirer l'attention du public sur ces questions et nous voulons devenir un forum politique majeur.[15]"

En se mariant avec un homme qui n'appartient pas à sa tribu, elle a par ailleurs contribué à donner une autre image de la femme, d'indépendance et de modernité. Un tel mariage n'est en effet pas conforme à la tradition en Afghanistan, qui veut que les mariages se fassent au sein des ethnies et des tribus.

Ainsi Shahrzad Akbar, tant dans ses activités publiques que dans sa vie privée, représente bien les femmes éclairées de cette génération en donnant à voir, par contraste, la difficile condition sociale, économique et politique de la plupart des femmes. Conscientes d'avoir été longtemps une composante ignorée et soumise de la société, elles se mobilisent pour leurs droits. La violence qui leur est faite, en les maintenant dans l'incapacité d'exprimer leur potentialité en tant qu'être humain à part entière, leur est devenue intolérable. Et la nouvelle génération est beaucoup plus revendicatrice de sa liberté et des droits de l'homme. Elles demandent à être considérées comme des êtres humains et pas uniquement au travers du rôle de mère[16].

Wassima Badghisi

Un autre exemple de cette génération militante est Wassima Badghisi, connue par ses écrits et ses activités politiques.

Wassima Badghisi est née dans la province de Badghis, où elle va à l'école primaire. Son père décide ensuite d'envoyer ses enfants vivre à Herat afin de leur donner une meilleure éducation. Plus tard, la famille fut obligée de quitter l'Afghanistan pour l'Iran à cause des

> Le climat actuel en Afghanistan tolère l'expression de femmes revendiquant une vraie liberté et la justice. Les femmes de la nouvelle génération sont en position de créer une transition qui, de rebelles face à l'ordre existant, les transformera en modèles dans une société où leur combat aura conduit à l'instauration, en leur faveur, d'un droit humain et social.



▲ *Wassima Badghisi*

Talibans. La famille a choisi la ville de Machhad en Iran où Wassima a pu poursuivre ses études.

Elle a obtenu son baccalauréat en littérature et sciences humaines à Mashhad, en Iran. En 2002, après la chute des Talibans, Wassima et sa famille sont retournés à Herat où elle a pu intégrer la Faculté de Droit et de Sciences politiques de l'université de Herat. Etudiante brillante, elle obtient un poste d'enseignement dans son *alma mater,* où elle enseigne pendant cinq ans. Elle continue ensuite ses études à l'université de Washington, puis elle retourne à Herat pour se lancer dans la vie politique.

Les femmes de la génération actuelle refusent de se voir assigner une fonction strictement biologique ou être considérées uniquement comme une force de travail. Elles sont capables de pensées, de sentiments, de créations et, à ces titres, peuvent tenir un rôle dans la vie sociale et économique. Elles ont réalisé qu'une femme n'est pas seulement une mère, une épouse, une sœur et une fille, mais qu'elles existent humainement pour ce qu'elles sont et indépendamment de l'existence d'un fils, d'un mari, d'un frère ou d'un père. Cette seule prise de conscience est déjà une révolution.

La nouvelle génération de femmes, même dans le contexte d'insécurité qui caractérise l'Afghanistan où beaucoup de choses se font de façon clandestine, bénéficie d'une couverture[17] médiatique qui assure une présence de leur mouvement et de leurs revendications.

Ainsi le climat actuel en Afghanistan tolère l'expression de femmes revendiquant une vraie liberté et la justice. Les femmes de la nouvelle génération sont en position de créer une transition qui de rebelles face à l'ordre existant, les transformera en modèles dans une société où leur combat aura conduit à l'instauration, en leur faveur, d'un droit humain et social[18]. ■

---

*Docteure en sciences politiques, Sciences-po-Lyon, Triangle UMR 5206

1. Bahmân Tâlebi, «Nasl-e-noe- zanân dar Afghânestân (La nouvelle génération des femmes en Afghanistan)», 2012, http://bta.parsiblog.com.
2. Zynab Mohamadi, «Delmashgholi-hâye nasl-e jadid-e zanân-e afghân (Les préoccupations de la nouvelle génération des femmes afghanes».
3. Niloufar Languar, «Jâygâh-e zan dar Afghânestân (La place de la femme en Afghanistan)», 2012, http://8am.af/1393/02/29/social-status-of-women-in-afghanistan/
4. https://www.hushdar.com/2017/10/09/awcci/.
5. Khabarnâmeh, http://khabarnama.net/blog/2017/01/27/a-profile-of-shahrzad-akbar
6. Khabarnâmeh.
7. Ibid.
8. Ibid.
9. Ibid.
10. Khabarnâmeh, Ibid.
11. Ibid.
12. Ibid.
13. «Loya Jirga» se signifie «La grande assemblée».
14. Ibid.
15. https://www.hushdar.com/2017/10/09/awcci/.
16. Ibid.
17.Ibid.
18. Ibid.

Poèmes

Rorik Dupuis

Quelque part au Caire

Perdu de vue
Quelque part au Caire
T'y chercher c'est comme
Un de ces travaux d'Hercule
Le défi vertigineux d'une vie
Eurysthée ne s'est pas foutu de vous
J'étais plein d'espoir
Parce que j'avais du temps pour cela
Maintenant
J'ai une armée à disposition
Un miracle non
Mais le fruit d'un sacrifice
Et d'un peu de hasard brut
Nous n'attendons
Ni sanctification
Ni distinction militaire
Nous voulons juste nous trouver
Quelque part au Caire
Et crever l'un sur l'autre
Crever d'un amour nerveux
Quelque part au Caire

Le petit vendeur de figues de Barbarie

Le petit vendeur de figues de Barbarie
Au visage cramé par l'effort et la patience
Observe et retient
Mais que se passe-t-il
Sous la visière crasseuse de sa casquette?
Une lueur indéfinissable
Comme un éclair de tendresse
Succédant à la révolte

Tous les jours il est là
Même endroit même heure
Attendant stoïquement
Derrière son maigre étal de figues
Il ne dit pas un mot
Il regarde
Il pense
Sa casquette pour le protéger du monde

Petit homme qu'as-tu fait
De tes envies de jeux?

Je voudrais t'offrir quelque chose
Qui ressemble à l'enfance
Quelque chose de désespérément drôle

Car tout n'est pas perdu
Tout n'est pas joué
Pour un soldat comme toi

Justice et fierté
Garde cela pour grandir
Dans la cité chaotique
De tes pères

Et quand tu seras libre
Tu pourras jouer
Avec elle
Avec tes frères d'armes
Avec le monde nouveau

Le coureur

Mon dentiste dit de moi
Que je suis un «faux calme»
Je ne l'apprécie pas particulièrement
Mais il faut reconnaître
Qu'il a le sens de l'analyse

L'ambiance du stade d'athlétisme
Un soir de semaine
Pour m'apaiser et me stimuler

D'ailleurs je suis aussi un «faux intellectuel»
Car j'ai une considération supérieure
Pour le corps

Le corps noble
Le corps émouvant

Les vrais révolutionnaires sont ici
Sur la piste

Suivre le coureur inconnu
Comme ça
Pour rien
Pour le plaisir de provoquer
Ou vous couper le vent

Faut une raison pratique à tout

Des ombres nerveuses
Sur ta nuque ambrée
Ton dégradé impeccable
Forçant les reliefs
De tes mollets nus
Et balafrés

Tu m'emmènes
Et tu me files
Les pires courbatures que j'ai jamais eues

On la voit arriver de loin

Parfois elle se devine
La classe
Les gens ont la classe ou ne l'ont pas
Et quand elle se manifeste c'est comme
Une démonstration
Elle est là
Chez un coureur
Un serveur
Un amiral
Un gamin des bidonvilles
La classe ignore les classes
Et c'est bien là la vraie justice

Tout est séduction tout est possession
Mais moi
Je suis un animal

La rue comme spectacle quotidien

Parasites et nouveaux riches
À traiter militairement

Simple mesure de bon sens

Pour retrouver ici et là
L'ambiance du stade d'athlétisme
Un soir de semaine

Le son de l'effort
Le goût de la sueur
Et l'amitié ■

80

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- [ ] یک ساله ۵۰۰/۰۰۰ ریال
- [ ] شش ماهه ۲۵۰/۰۰۰ ریال
- [ ] **1 an 50 000 tomans**
- [ ] **6 mois 25 000 tomans**

Nom de la société (*Facultatif*) ____________ مؤسسه

Nom ____________ نام خانوادگی　Prénom ____________ نام

Adresse ____________ آدرس

Boîte postale ____________ صندوق پستی　Code postal ____________ کدپستی

E-mail ____________ پست الکترونیکی　Téléphone ____________ تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- [ ] شش ماهه ۱/۳۰۰/۰۰۰ ریال
- [ ] یک ساله ۲/۶۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- [ ] **6 mois 130 000 tomans**
- [ ] **1 an 260 000 tomans**

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
بابک ارشادی

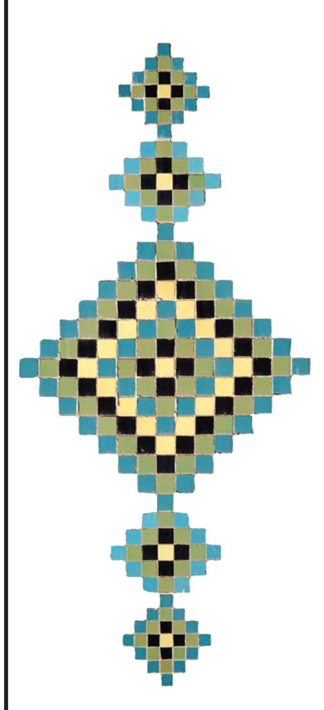
تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
میری فِررا
اِلودی برنارد
ژیل لانو
مجید یوسفی بهزادی
خدیجه نادری بنی
زینب گلستانی
مهناز رضائی
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
شهاب وحدتی
سپهر یحیوی

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

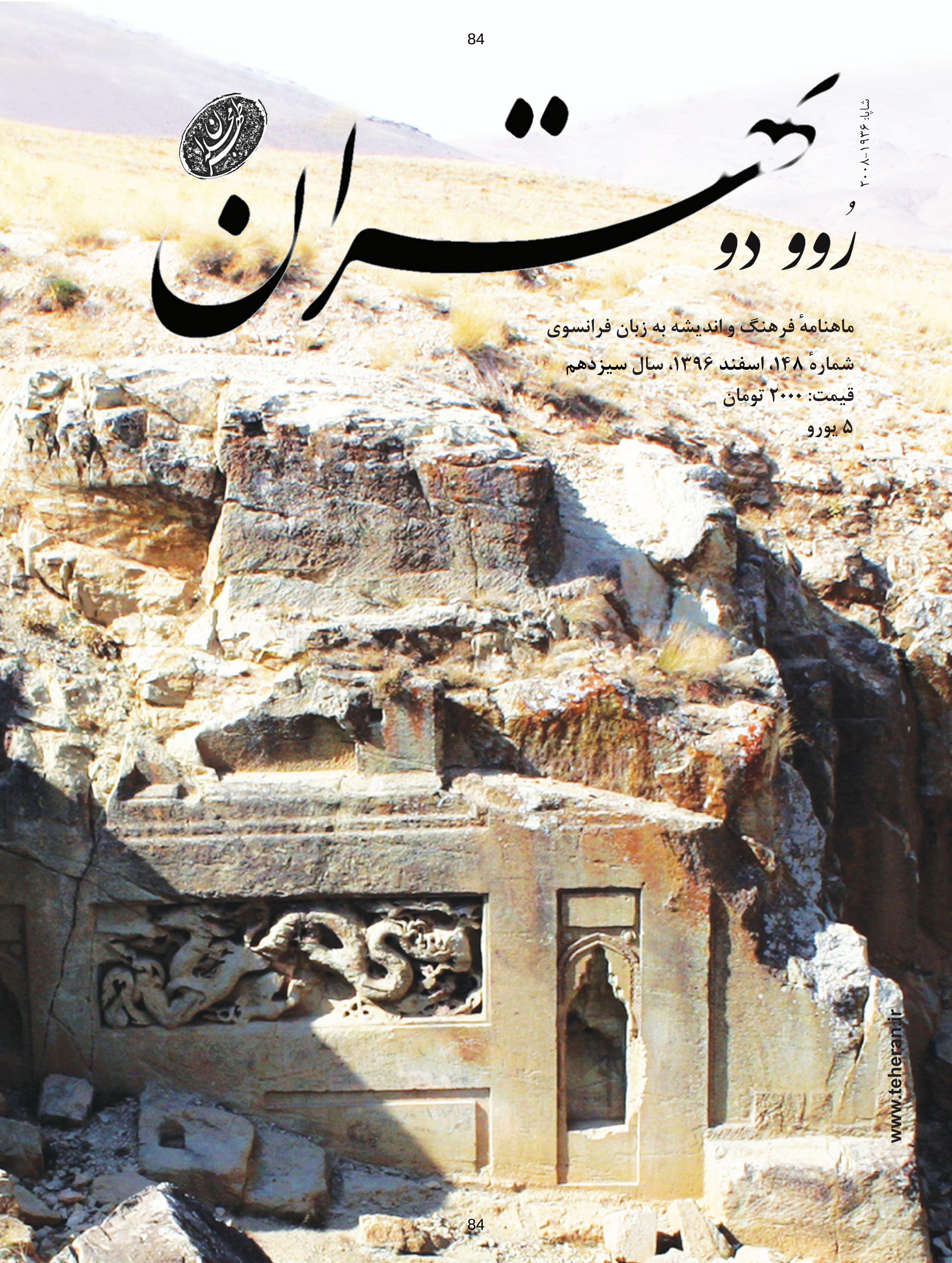
تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
میلاد شکرخواه
محمدامین یوسفی
مژده برهانی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



Verso de la couverture:
Temple de Dâshkassan (Ma'bad-e Dâshkassan), Zanjân


تهران
رُوو دو
شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۱۴۸، اسفند ۱۳۹۶، سال سیزدهم
قیمت: ۲۰۰۰ تومان
۵ یورو
www.teheran.ir